منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

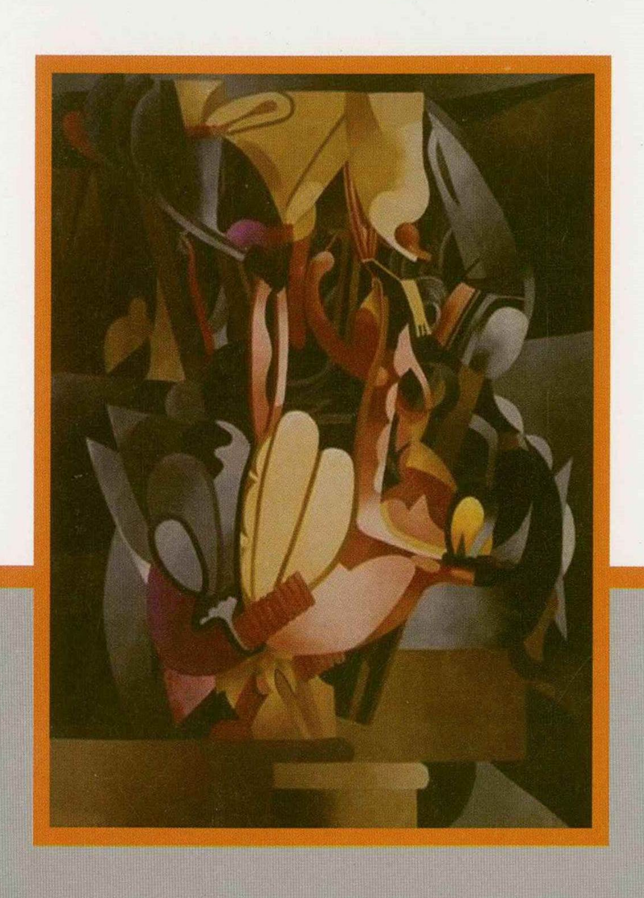


منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

محمد بوعزة

سرديات ثقافية

من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف



مقاربات فكرية

سرديات ثقافية

من سياسات الهوية
إلى سياسات الاختلاف

سرديات ثقافية

من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف

محمد بوعزة







منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

الطبعة الأولى

1435 هـ - 2014 م

ردمك 978-614-02-1025-7



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
هاتف الرياض: 966509337722+
هاتف بيروت: 9613223227+
editions.difaf@gmail.com

إلى زوجتي فاطمة

وإلى جاسر وياسر

"فمن يروي قصتنا نحن السائرين على هذا الليل، مطرودين من المكان ومن الأسطورة التي لم تجد منا أحدا يشهد على أن الجريمة لم تقع."

محمود درويش "في حضرة الغياب"

المحتويات

- 4 -

السرد والهوية

مقدمة

المقدمة

لعقود من الزمن ظلت السرديات في مقاربتها للسرد منحصرة في أفقها البنيوي. وإذا كانت قد استطاعت أن ترسي مقاربة علمية دقيقة للسرد خلال المرحلة البنيوية، فإن مشروعها النسقي لم يخل من مفارقات ابستيمولوجية، كشفت عن محدودية هذا الأفق البنيوي. ذلك أن طموحها إلى بناء نحو للسرد على غرار نحو اللغة، جعلها تسقط في ميتافيزيقا النسق، حيث تحدد موضوعها في بناء نموذج افتراضي كلي للسرد. وهذا ما ترتب عنه اختزال النص المفرد إلى مجرد تجل لهذه البنية الافتراضية العامة، باعتباره إنجازا من إنجازاتها الممكنة، بقطع النظر عن تنوعات متون السرد الثرية واختلافاتها، وتعدد مرجعياتها الأجناسية. وكانت النتيجة تهميش دينامية النص المفرد لفائدة نسقية النموذج، بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة، وليس هذا النوع السردي أو ذاك، أو النص السردي المفرد، وإنما قواعد النسق بصفة مجردة متعالية على تحققاتها الإمبريقية. هذا المأزق الابستيمولوجي، كان نتاج التأثر بالنموذج اللساني، لكنه انبنى على مفارقة، تمثلت في إهمال طبيعة النص المعقدة، ذلك أنه لا يمكن إسقاط النموذج اللساني على وصف النصوص، لأن بنيتها الداخلية تعتمد على عوامل ليست لسانية بشكل خالص.

ينبثق طموح هذه الدراسة من محاولة تجاوز الأفق البنيوي للسرديات، أو بالأحرى توسيعه لينفتح على الأسئلة المعرفية والمرجعيات الثقافية لطبيعة السرد، وذلك في إطار اهتمامنا بصياغة تصور للسرديات الثقافية، لا يلغي المنجز النظري للسرديات البنيوية، خاصة ما يتعلق بمقولات تحليل النص السردي، ذات الطبيعة الإجرائية، والتي تحتفظ بفاعليتها في تحليل البنيات السردية، ورصد أساليب السرد، ولكن يعيد تكييفها في أفق ثقافي، يتجاوز مستوى الوصف البنيوي، نحو عملية التأويل، وذلك بالبحث في المرجعيات الثقافية المحددة لدينامية السرد وقوته الرمزية في تشفير العالم، واستنطاق سياسات التمثيل السردي.

هذا التعديل الابستيمولوجي، اقتضى منا إعادة تحديد مفهوم السرد، بما يتجاوز التحديد البنيوي، الذي ينغلق في مستوى الوصف اللساني. فكان أن انطلقنا من تصور ثقافي لا يختزل مفهوم السرد في الوظيفة الأدبية كما تبلورت في البويطيقا، بل يستدعي مرجعيات الدراسات ما بعد الكولونيالية، التي ترى في السرد شرطا ضروريا للمعنى والمعرفة، معرفة الذات والعالم. وتتم عملية البنينة process of structuring، التي تتمثل في الصياغة التخييلية للذات والعالم في" تشكيل عالم متخيل، تحاك ضمنه استراتيجيات التمثيل". بهذا المعنى الثقافي المعرفي يستمد السرد قوته التمثيلية من تنازع الاستراتيجيات في تجاذبات التخييل والقوة.

إن الهوية الذاتية تتشكل في مجازات السرد كما تؤكد هيرمينوطيقا بول ريكور، وتكتسب الأمم هوياتها الجماعية عبر قوة السرد، "فالأمم مرويات وسرديات"، كما يوضح النقد الثقافي. ولقد تشكلت في مرحلة الكولونيالية خلال النصف الأول من القرن العشرين هوية أكثر من "ثلاثة أرباع شعوب العالم" في إفريقيا وآسيا وكندا وأمريكا اللاتينية وأستراليا وجزر الكاريبي، بفضل "سرديات التحرر الوطني".

في هذه التجارب والسياقات يمثل السرد إستراتيجية خطابية أساسية بالنسبة للذات في التمثيل، وصياغة هويتها عن طريق تأكيد اختلافاتها مع صور الآخر. اختلاف يأخذ أنماطا متعددة من العلاقات، شكل ديالكتيك السيد والعبد، وهندسة المركز والهامش في الحكاية الكولونيالية، وشكل السلطة والتابع في حكاية السلطة، وشكل الألفة (الأنا/المحلي) والغرابة (الآخر/الأجنبي) في الحكاية الحضارية.

في سياق هذه العلاقات الدياليكتيكية تتحدد وظيفة السرد وفق علاقات القوة بين الأطراف، حيث تدخل إستراتيجية كل طرف في مواجهة خطابية مع إستراتيجية الآخر، إما من أجل فرض سرديتها، أو منع سردية أخرى من الظهور. وفي هذا السياق الخطابي المحتدم بجدليات السلطة والرغبة، تتشكل وظيفة السرد كإستراتيجية مضادة لتقويض الافتراضات المتحيزة التي تنشأ عن عملية تمثيل الآخر. وبفعل هذه المواجهة الخطابية، يتورط السرد في سياق مرجعيات ثقافية مرتبطة بجوانب من ديناميات الهوية والاختلاف والسلطة والإيديولوجيا.

في محاولتنا مقاربة السرد في ضوء هذه المرجعيات الثقافية، اقترحنا نموذج السرديات الثقافية. ولوصف معالم هذا النموذج وتفسير ممارسته المعرفية، قسمنا هذه الدراسة إلى مدخل وأربعة مباحث.

في المدخل سعينا إلى بسط تصورنا للسرديات الثقافية. وقد تأسس هذا التصور على أساس مراجعة ابستمولوجية لمسار السرديات البنيوية من جهة أولى، وعلى فهم للسياقات الجديدة، المعرفية والتاريخية للنظرية ما بعد الكولونيالية من جهة ثانية، وعلى تحديد الممارسة البديلة التي تقترحها في القراءة والتأويل من جهة ثالثة.

في المباحث الأربعة الأخرى قدمنا قراءات تطبيقية لنصوص روائية عربية، تركز على تحليل أنماط **السرديات البديلة** التي تطرحها هذه النصوص في استراتيجياتها الخطابية والسردية.

في مبحث السرد والسلطة نستقصي العمليات الخطابية المقترنة بالقوة على ممارسة السرد، خاصة في الوضع الذي تفرض فيه السلطة حالة الإسكات على المجتمع (الاعتقال، القمع، التحكم في وسائل الاتصال والإعلام..). في مواجهة هذا الوضع يمثل السرد القوة الدافعة للكتابة، وكسر حالة الصمت. وتضم هذه العمليات امتلاك "الصوت" وشفرة التمثيل.

في رواية "دمية النار" لبشير مفتي، تحضر السلطة في صورة المتاهة الميتافيزيقية التي تبسط هيمنتها على المجتمع، وكأنها قدر حتمي. ويقوم السرد بتشريح جسد السلطة بإستراتيجية "طباقية"، وليس أحادية، حيث يتواجه صوت السلطة بأصوات ضحاياها. في مقابل سردية السلطة التي تفرض تاريخا أحاديا للحدث، بوصفه التاريخ الحقيقي، تاريخ الأمة المقدس، ينتج السرد الروائي، باعتماد أسلوب "إعادة الكتابة" سردا انتهاكيا، ينبثق على هامش حكاية السلطة، ويزرع الشك والارتياب في خطاب السلطة، متوسلا في ذلك العمليات التدميرية للمحاكاة الساخرة.

في انبثاق الأصوات المقموعة من هامش نسيانها، في صورة محكيات صغرى، تنتهك سلطة السرد المركزي، وتخط مسارات مناقضة للمسار الغائي الحتمي لمحكي السلطة، شذرية ومتشظية، بما يغير شروط الخطاب الذي تفرضه السلطة على استعادة الماضي.

وفي رواية "الساحة الشرفية" لعبد القادر الشاوي، تمثل الحكاية الملاذ الأخير الذي يجعل السجن فضاء قابلا للاحتمال، حيث يعاش زمن الحرية تخيليا في أطياف

السرد الاستعادي. وباعتماد تقنية الحكاية داخل الحكاية (محكيات المعتقلين السياسيين)، وهجنة الأجناس المتخللة (الرسائل، اليوميات) ينبثق سرد مضاد لحكاية السلطة، يأخذ موقعه داخل بنية النص الخطابية من مواجهته لخطاب السلطة، في شكل خطاب - نقيض يقوم على الحفر السردي في الماضي المسكوت عنه (ماضي السلطة في الانتهاكات). ويتم تعرية خطاب السلطة باستدعاء حكايات الضحايا في الحاضر مسرودة بأصوات رواتها، التي تعيد حكي الماضي برؤى واستراتيجيات مختلفة، تدخل في نزاع مع سرد السلطة.

وفي رواية "كهوف هايدراهوداهوس" لسليم بركات توظف إستراتيجية الخطاب - النقيض بطريقة أليغورية (مجازية)، عبر استحضار حكاية خرافية في الميتولوجيا الإغريقية، تتحدث عن كائنات "السنتور"، وهو كائن خرافي، نصفه العلوي إنسان، ونصفه السفلي حصان. وبأسلوب التمثيل الكنائي تقوم الرواية بترميز الصراع على السلطة بين الأمير الذي يقتل في أحد جولاته المتنكرة، من طرف معارضيه. وللحفاظ على السلطة يستخدم النظام أسلوب "التنكر"، حيث يتم إخفاء حادثة مقتل الأمير، بإنتاج "شبيه" له هو شخصية الشاعر "زينون". غير أن الشبيه لا يمكن أن يكون صورة للأصل، حيث تتدخل عملية المحاكاة الساخرة في تشويه الأصل، وبالتالي تدميره. يتم تقويض قانون السلطة في الانزياحات الهزلية التي تصاحب عمليات الشبيه والتنكر والازدواج، لأن الشبيه، وهو يوضع في مكان الأمير، لا يحل محل الأصل (الأمير)، بل يحاكيه، وبالتالي ينتج صورا هزلية للأصل، تفكك صلابة السلطة ومهابتها في الانزياح الهزلي للصور والوضعيات الساخرة للشبيه.

في هذه النماذج الروائية، يقع السرد في صميم النزاع على استعمالات الماضي، من أجل تسويغ الشرعية (إستراتيجية السلطة)، أو نزع الشرعية (إستراتيجية المقموع). تتم هذه الإستراتيجية في رواية "دمية النار" بإعادة كتابة قصص الثورة، وإحياء الروايات المنسية لضحايا السلطة المعارضين للقمع، وإسماع الأصوات البديلة، وفي رواية "الساحة الشرفية" بتضمين رسائل ويوميات المعتقلين السياسيين، التي تخترق سرد السلطة، وتفككه كاشفة مزاعمه في نبرة ساخرة تهكمية.

ويبرز هذا الوعي الحفري دور التخييل الروائي في "إعادة كتابة" - بالمعنى التفكيكي ما بعد الكولونيالي - التواريخ المنسية، وتحرير الأصوات المقموعة من حالة

الإسكات التي تفرضها القوة. وهذا ما يترتب عنه بالضرورة المنطقية تقويض حالة الهامشية التي تبنى في العلاقة بين المركز والهامش.

وبتحيز هذه الروايات لأنماط السرديات البديلة، يقوم السرد بإعادة تمثيل وضع المهمشين والمقموعين في وجه المهيمنين، بالتوازي مع جعل الأسس الخفية للسلطة مرئية، ثم تفكيك وحدة خطابها، وكشف وظيفتها في مجال إسكات الفرد وقهر المواطن. وهذا ما يشكل تهديدا حقيقيا لخطاب السلطة، أولا من المنظور المهمش للضحايا، وثانيا من التفكيكات الخطابية التي تفرضها أنساق بديلة غير خاضعة للنظام، وثالثا من أشكال التهجين والأسلبة والتذويت. وبذلك تعلن هذه الروايات عن منظور متحيز للإنسان المهمش والمقهور، ولقيمة الحرية.

في مبحث السرد وتمثيل الآخر، نكشف الآثار الخطابية المقترنة بسياسات الغيرية والآخرية التي تعاش في زمنية الاختلاف الثقافي، خاصة تلك التي سادت في نموذج الرواية الحضارية، حيث يخضع تمثيل الآخر من وجهة نظر الذات لمتطلبات النسق الحتمي، صراع الشرق والغرب. غير أن قيمة النموذجين موضع الدراسة، تكمن في انزياحهما خطابيا وسرديا عن سلطة النسق الحضاري، وبالتالي تقويض سياسات التمثيل في هذا النسق.

تنتج رواية "مصابيح مطفأة" لأحمد الكبيري انزياحها عن سياسات التمثيل في الرواية الحضارية، بواسطة تقنية الخطاب النقيض، والذي يتخذ في الخطاب السردي، وضع الحكاية المعكوسة. على خلاف الرواية الحضارية التي تحكي رحلة الذات من الجنوب إلى الشمال، فإن "مصابيح مطفأة" تقلب هذا المسار، وتحكي عودة الذات من الشمال إلى الجنوب، حيث يتولد نسق جديد كان مهمشا ومغيبا في الرواية الحضارية، يدشن منه السارد مسارا انتهاكيا جديدا، هو استعادة المكان المحلي بوعي الذات. وهذا ما يترتب عنه تحول في سياسات التمثيل، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف التي تطال أشكال الرؤية وأساليب الترميز وعمليات التمفصل.

وتتمرد رواية "روائح ماري كلير" للحبيب السالمي على سياسات التمثيل في الرواية الحضارية، حيث تنتهك النسق الفحولي، وتطرح نموذجا إنسانيا. في مقابل سياسات الجنس، تشخص رواية "روائح ماري كلير" علاقة الحب في زمنية الاختلاف الثقافي، خارج نسق "الشفرة الكولونيالية" التي فرضت جمالياتها المانوية على سياسات

التمثيل في الرواية الحضارية، ويتركز هذا الانتهاك على تفكيك النسق الفحولي القائم على علاقات الهيمنة الكولونيالية والذكورية. وبتحيزها للبعد الفردي الإنساني في علاقة الحب، تقدم الرواية منظورا ثقافيا، يقوم على أنسنة العلاقات بين المرأة والرجل وبين الثقافات، بدل سياسات الجنس التي تقوم على علاقات القوة. وبذلك تطرح مفهوما حواريا للحياة يعاش في زمنية الاختلاف الثقافي.

في مبحث السرد والقوة، نوضح أن القوة على ممارسة السرد، ذات أهمية قصوى في بناء الذات وتشكيل ملامح الوعي الذاتي، وإعادة تملك القوة، نقصد قوة المعرفة، أي المعرفة بالذات والعالم في سياق محتدم بالصراع وعنف السلطة.

في رواية "ترانيم البردي القديم" لآمال النخيلي، يتموقع دور السرد داخل خطاب الرد بالكتابة على السلطة، وعلى الآخر الكولونيالي، حيث تتشكل وظيفة السرد كقوة رمزية موازية لقانون القوة، سواء قوة السلطة القائمة، أو القوة الكولونيالية الجديدة. ومن ثم يتأسس الخطاب – النقيض على استعادة الماضي ما بعد الكولونيالي، بصفته يمثل لحظة مقاومة مضيئة. هذه الاستعادة تتم في اللحظة التي تتمكن الذات من الاستحواذ على الأرشيف المنسي. ويمكن تأويل تمكن الذات من تفكيك شفرة الأرشيف الخاص بتاريخ قرطاج القديمة، والذي يسعى الآخر الكولونيالي إلى الاستحواذ عليه، على أنه تأكيد مجازي على أهمية امتلاك المعرفة/السلطة لتشكل الوعي. وهذا ما يؤكد الأطروحة ما بعد الكولونيالية بضرورة تملك المعرفة التي تقود إلى اكتساب القوة، وبالتالي التحرر من هيمنة الآخر، وأيضا كوسيلة لاستعادة تاريخ غمره المعيار الثقافي المفروض، وتفكيك النسق الدلالي الكولونيالي، وكشف دوره في مجال إسكات وقهر الموضوع الكولونيالي.

في رواية "آيلان أو ليل الحكي" لإدمون عمران المليح ينطلق الخطاب – النقيض من تكسير حالة الصمت التي تفرضها السلطة، على التاريخ غير المرغوب في استمراره، تاريخ الانتهاكات، لكن السرد المضاد يقوم بانتهاك المحظور، والنبش في تاريخ السلطة الأسود.

وهكذا، فإن تاريخ الضحية الذي تريد له السلطة أن يموت بموت الضحية، ينبثق عبر قوة التخيل، في استعادة قصص الضحايا. وفي هذا السياق الأنطولوجي المهدد

بعنف السلطة، يتحدد دور الكتابة كفعل مواجهة للموت بصوره المادية والرمزية التي تحيل على مجازات الغياب والصمت والنسيان.

وبانحياز السرد لمنظور الضحية، تؤكد الرواية الإدراك ما بعد الكولونيالي للعلاقة بين السرد والقوة. فالقوة على ممارسة السرد في سياق مواجهة السلطة، تقدم إستراتيجية مضادة لاختراق حالة الصمت، والتحرر من عملية الإسكات التي تفرضها السلطة على ذاكرة الضحايا.

في مبحث الهوية والسرد نستقصي الإشكالات الاستطيقية والابستيمولوجية التي تطرحها نصوص تراهن على الهجنة الأجناسية في بناء المتخيل السردي. ينبثق الإشكال هنا من خاصية الازدواج التي تسم التمثيل، حيث يتمفصل على حدود التوتر بين نوعين مختلفين. ولكن أهمية هذا التمفصل المزدوج لا تقتصر على الجانب الاستطيقي الخاص بتهجين أسلوب السرد، الذي ينتج عن عملية الأسلبة بين وعيين مختلفين، ولكنه يطال تفكيك الذات في صيرورة تمثيل مشروخ باستطيقا الازدواج.

في رواية "ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هالسا يمارس السرد تفكيكا مزدوجا للهوية: تفكيك خطابي لهوية النص، وتفكيك أنطولوجي للذات. ذلك أن الوقائع السير الذاتية التي يستحضرها النص في سياق كتابة تسعى إلى الاستحالة، في أن تكون كتابة بمنطق الحلم، وبالتالي في حالة اغتراب عن منطق الواقع، تتفكك في لعبة الغرابة. وفي سياق هذا المبدأ (منطق الحلم) ينتهك السرد إطار التمثيل بوصفه وعي التطابق القائم في السيرة الذاتية، حيث يعاد تمثيل الذات على مسافة استطيقية ملتبسة بعمليات الغرابة والتشظي، تعمق الفجوة بين المرجعي والتخييلي، بحيث لا يتعلق الأمر بمشكلة الكينونة الأنطلوجية (التطابق)، بل بمشكلة التمثيل الذي يقوم على الاختلاف وليس الأصل.

وفي نص "كتاب الأيام: أسفار لا تخشى الخيال" للروائي شعيب حليفي، يتم خرق معيار النوع في عملية التفكيك المزدوج، الخطابي والأنطولوجي، حيث تتورط هويته النصية في تجاذبات المابين l entre deux، على حدود التوتر بين ميثاق الرحلة وغواية التخييل الروائي. ويعمق ازدواج الهوية دينامية التجاذبات الاستطيقية والثقافية التي تعصف بأي محاولة لاحتواء الذات في تمثيل التطابق الذي يفرضه نوع الرحلة،

ذلك أن هذا الازدواج كخاصية للكتابة يطرح إشكالا ابستمولوجيا يتعلق بمن يحكي؟ هل المسافر أم الكاتب؟ ذات الرحلة أم ذات الكتابة؟ ويكرس هذا الازدواج تمزق الذاتية المركزية للمتكلم إلى صوتين يتنازعان على سلطة التمثيل.

وأخيرا، لابد من الإشارة إلى أن انشغال هذه الدراسة بالأسئلة الثقافية لطبيعة السرد وإستراتيجيته الخطابية، يشترك في الأفق المعرفي الجديد للنماذج العربية ذات المرجعيات الثقافية، ونذكر منها، أعمال عبد الله الغذامي ومعجب الزهراني وعبد الله ابراهيم ونادر كاظم ويحيى بن الوليد وماري تيريز عبد المسيح وادريس الخضراوي...

د. محمد بوعزة

مكناس 2013/09/23

مدخل

السرديات الثقافية:
من البويطيقا إلى ما بعد الكولونيالية

مع بداية القرن العشرين بدأت نظرية السرد المعاصرة في التشكل مع مشروع الشكلانيين الروس. ومع ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية ستتطور النظرية السردية وتتبلور في نماذج نسقية مع تودوروف، وجيرار جينيت، ورولان بارث، وغيرهم.

منذ الستينات، وفي إطار مشروع البويطيقا العام، الذي يتعلق ببناء نحو للخطاب الأدبي، على غرار نحو اللغة، تحدد موضوع السرديات في معرفة القوانين التي تنظم كل الأشكال المختلفة للسرد، بغض النظر عن تعدد أجناسها وتنوع نصوصها، مستلهمة – في ذلك – النموذج اللساني البنيوي.

ميتافيزيقا النسق:

على قاعدة بناء النسق في اللسانيات، التي اقتضت بناء نحو للسرد، أحدثت السرديات قطيعة مع نماذج التحليل التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية، حيث أصبحت البنية هي نقطة الارتكاز في تحديد أدبية السرد، وليس التفسيرات التي تربط النص السردي بمرجع خارجي، أو بتأويل إيديولوجي.

هذا المشروع النسقي للسرديات لم يكن ممكنا دون مواجهة إشكالات ومفارقات ابستيمولوجية، حيث ستواجه السرديات معضلة **التناهي**، في تصنيف الأشكال المختلفة للسرد. هل بإمكان النموذج الذي تقترحه أن يستوعب كلية الأجناس السردية، على الرغم من تعدديتها وتنوعها اللانهائي.

وقد رأى **تودوروف** و**بارث** منهجين لإنجاز هذا النموذج، المنهج الاستقرائي inductive، السائد في العلوم التجريبية، الذي يستدعي دراسة كل سرود جنس ما

لفترة ما، ولمجتمع ما، ثم يتم من خلال هذه المعطيات الإمبيريقية الانتقال إلى وضع مخطط إجمالي لنموذج عام.

وأمام استحالة تطبيق المنهج الاستقرائي العلمي في مجال السرديات، لاستحالة ملاحظة جميع الأشكال اللانهائية للسرد وحصرها، سيكون من المحتم عليها أن تتبنى منهجا استنباطيا **déductive**، يقوم على "تصور نموذج افتراضي للوصف... ثم النزول بعد ذلك شيئا فشيئا انطلاقا من هذا النموذج باتجاه الأنواع التي تشارك فيه وتنزاح عنه في نفس الوقت: إنه فقط في مستوى هذه التوافقات والانزياحات وبمساعدة أداة وحيدة للوصف سيقف هذا النموذج على تعددية السرود وتنوعها التاريخي والجغرافي والثقافي[1]."

في ضوء هذه الرؤية النسقية، اتخذت السرديات منهجا استنباطيا، يقوم على صياغة نموذج افتراضي للوصف. وبالتالي، لن يكون موضوع السرديات هو العمل السردي المفرد، وإنما النموذج المجرد. فما تستنطقه هو قوانين الخطاب السردي، بالكشف عن بنية تنظيمه المجردة، باعتبارها نسقا ضمنيا "وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة.[2]"

ستخط السرديات مسارها المنهجي في اتجاه مخالف للنماذج التفسيرية، يعيد الاعتبار لبنية السرد بوصفها محددا لأدبية الخطاب السردي. وهذا ما سوف يمثل – من الناحية التاريخية – مجاوزة راديكالية لنماذج التحليل الخارجية، بإحلال مقاربة بنيوية للأعمال السردية، في إطار مبدأ نسقي موجه للبويطيقا هو استقلال الأدب، وما يفترضه هذا المبدأ من عزل للوظيفة المرجعية، لفائدة مركزية الوظيفة الأدبية. ويتمثل العامل الأساسي في هذا التغيير الجذري – برأي **تودوروف** – في استلهام البويطيقا للنموذج البنيوي" لن تتغير وضعية النظرية الأدبية الحديثة، إلا في الستينات، والعامل الحاسم لهذا التغيير هو تأثير المنهجية البنيوية، على مجمل العلوم الإنسانية، فبتأثير لفي شتراوس اتخذت الإستراتيجية البنيوية، التي تبلورت في اللسانيات، وانتقلت

1 رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، ص 10.

2 تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 2، 1990، ص 23.

بفضله إلى الاثنولوجيا، مكانة مرموقة، وبما أن البنيوية تعطي في كل ميدان أهمية للخطاب النظري، فإنها في الدراسة الأدبية ستدعم النظرية على حساب التفسير... هذا التأثير هو الذي سيحدد أيضا الشكل الذي ستعطيه النظرية الأدبية لموضوعها: إنه الخطاب الأدبي، أعني مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي."[1]

في هذا السياق الابستيمولوجي الذي يهيمن عليه النموذج اللساني تأسست السرديات، متأثرة في منهجيتها بالإستراتيجية البنيوية، حيث ستقارب موضوع السرد باعتباره خطابا أدبيا، تتحدد بموجبه وظيفة السرديات في استكشاف البنيات اللفظية التي تعمل في كل خطاب سردي، بغض النظر عن نوعه وشكله.

باشتراع هذا الأفق اللساني البنيوي الجديد، دشنت السرديات منظورا جديدا في الوصف، يمكن معاينة إبدالاته الجديدة على مسارين:

- **مسار منهجي**: يهتم بالمسألة المنهجية في مقتضياتها النظرية وشروطها الابستيمولوجية وإستراتيجيتها التحليلية. تميز بالمقارنة مع المقاربات التفسيرية (الاجتماعية والنفسية والتاريخية) بإقرار منهجية علمية صارمة ودقيقة في معرفة الموضوع الأدبي، ضمن أفق وضعي يراهن على تحقيق "علمية" التحليل، وذلك في مجال التأكيد على علمية المنهج وشروط بناء النموذج.

  لذلك ستخص السرديات نفسها بميزة العلم، وهي تريد بهذه الصفة العلمية "الإحالة على المنظور العام الذي اختاره المحلل، فما عاد هدفه وصف الأثر المفرد وتعيين معناه وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجا لها[2]". ولترسيخ هذه المنهجية العلمية اتخذت السرديات من علم اللسانيات نموذجا مؤسسا للتحليل البنيوي للسرد.

- **مسار تحليلي**: يتخذ من البحث في **"أدبية"** الخطاب السردي بؤرة التحليل، بتدشين القطيعة مع التفسيرات الخارجية، وذلك بالتركيز على مكونات الخطاب السردي، وخصائصه الاستطيقية، وتحليل قواعد نسقه وإواليات اشتغاله. هذا التغيير في الموضوع، يستدعي بالضرورة تغيرا في

---

1 الشعرية، ص 16.

2 تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص 22.

أدوات التحليل، حيث ستستبدل السرديات في إستراتيجيتها التحليلية إجراء **التفسير**، بإجراء **الوصف** كفاعلية علمية تتوخى الموضوعية. وتبعا لهذا الإجراء الجديد، سيتركز التحليل على رصد المعطيات النصية (الوحدات، الكلمات، مستويات النص...) التي تسمح بالوصف الموضوعي، واستبعاد كل ما له علاقة بالتأويل (المعنى، المعطيات البيوغرافية..) الذي يقوم على تفسير معنى النصوص بإخضاعها لأنساق تفسيرية مستمدة من التاريخ أو السيكولوجيا أو السوسيولوجيا، وينتهي إلى إدراج النص في نسق خارجي غير النسق الأدبي.

بطبيعة الحال المساران غير منفصلين، يتداخلان في عملية الوصف ويتكاملان، ويكشفان دور السرديات في إنتاج معرفة جديدة بالموضوع السردي، وفي تغيير نموذج المقاربة. وهذا ما يتوضح من المقولات النظرية التي أسفر عنها نموذج الوصف النسقي الذي تقترحه السرديات[1]، وأهمها التمييز في كل سرد بين مستويين، مستوى القصة التي تمثل متوالية الأحداث وفق نظام التتابع الزمني، ومستوى الخطاب الذي يعني طريقة تمثيل القصة لفظيا، والتمييز بين صور ظهور السارد ووضعياته السردية، ومنظورات التبئير، وأنواع العلاقات بين زمن القصة وزمن السرد، وما يخترقهما من مفارقات زمنية، تحدد إيقاعات زمن السرد.

مفارقات منطقية:

هذا التمييز يعتبر مقدمة أساسية بالمعنى المنطقي في البناء الابستيمولوجي للسرديات، تنبني عليها كل إستراتيجية التحليل والوصف. لكن، كما يوضح **جوناثان كالر** في قراءة تفكيكية للسرديات، تقوم ثنائية القصة/الخطاب على **مصادرات ضمنية**، مسكوت عنها، تخترق البناء التصوري للسرديات في صورة مفارقات ابستيمولوجية، تكشف محدوديته والتباساته المنطقية، وهي[2]:

---

1 بخصوص مقولات تحليل النص السردي، أنظر كتابنا:
تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2010.

2 Jonathan Culler: The Pursuit of Signes, Cornell Uneversity Press Ithaca, New York, 1981. p. 171.

- إن التمييز بين الخطاب والقصة، يشتمل على مفارقة، ذلك أنه يفترض وجود أشكال متعددة من التمثيل للقصة، بمعنى أن القصة الواحدة يمكن أن تسرد بطرائق خطابية متعددة، وذلك على افتراض ثبات القصة. وبالتالي فالعلاقة هنا تراتبية، بما يجعل القصة ذات جوهر ثابت، غير متغير invariant، في مقابل تغير أشكال التمثيل الخطابي variant.
- إن تحديد الخطاب كتمثيل للقصة، يفترض ضمنيا أن القصة تشتغل كمعطى غير خطابي nonduscursive وغير نصي nontextuel. معطى يوجد بشكل قبلي وسابق prior ومستقل independently عن الخطاب الذي يشخصها. هذا لا يعني أن الروائي يلتقط الأحداث في مرحلة أولى ثم يضعها في الخطاب السردي في مرحلة ثانية. وكأن الأمر يحيل على استعارة الوعاء. ولكن يعني أن التحليل السردي يفرض مقاربة الخطاب كتمثيل للأحداث، بمعزل عن القصة. وهذا العزل يقود إلى مقاربة القصة باستقلال عن التمثيل الخطابي، وبوصفها تحيل على أحداث ذات طبيعة واقعية real.

هكذا، فإن التمييز بين القصة والخطاب، وما يضمره من تراتبية متحيزة لاستطيقا الخطاب، يفترض التسليم مسبقا بوجود نظام زمني واقعي للأحداث، يقوم الخطاب في خطوة تالية بخرقه والانزياح عنه في لحظة تمثيله. ومن هنا، تنشأ المفارقة الابستيمولوجية في أن المحلل السردي ينبغي أن يفترض أن الأحداث الممثلة لها نظام حقيقي true، من أجل أن يستطيع وصف الخطاب كتعديل أو محو لنظام الأحداث.

بافتراض أسبقية priority القصة على الخطاب الذي يقوم بتمثيلها وتشخيصها، تؤسس السرديات تراتبية hierarchy، بموجبها يتحدد الخطاب كإستراتيجية خطابية دينامية، تحدد جمالية القصة، التي ينظر إليها كشيء معطى تابع، يكتسب صورته التمثيلية من اشتغال الخطاب، أي كنتاج للفعل الخطابي.

سيقود هذا المنطق التراتبي في بعض التطبيقات العربية إلى تكريس معيار تفاضلي يتحيز للخطاب، ويجرد القصة من أية جمالية. هذا ما يعيد إنتاجه **سعيد يقطين** أحد أبرز المتخصصين بالسرديات، حين يصر على الفصل بين الخطاب والقصة، ويعتبر ذلك مرتبطا بالاختيارات المنهجية للباحث، باعتبار أن كل باحث

يختار زاوية معالجته للموضوع بحسب رؤيته التي تمليها عليه مرجعيته، يقول "لقد كان هدفي دائما هو الاشتغال ب"الخطاب"، ومختلف أبعاده النصية، لأني أعتبره الموئل الأساس ل"السردية"، بصفتها الخاصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن بعضها البعض، وكان هذا الخيار ينبع من طريقتي الخاصة في تناول السرد من خلال نصوص تجريبية، لأن ما يشغلني فيها هو المستوى "التعبيري". أما جانب المحتوى فلم يكن يحظى في هذا النوع من النصوص بالقيمة التي نجدها في غيرها. إن النصوص التجريبية هي بأحد المعاني ضد القصة أو المادة الحكائية. وإذا ما اشتغلت بالمادة، فإن ما يحكم هذا الاشتغال سيكون بالضرورة محددا بالخلفية نفسها، ومؤسسا على القاعدة ذاتها: سرديات الخطاب"[1]

نلاحظ أن الباحث بفصله بين الخطاب والقصة، يسقط في ثنائية اللفظ والمعنى في البلاغة القديمة، لأنه يربط الخطاب بمستوى التعبير، أي المستوى الجمالي، في حين يربط القصة بمستوى المعنى (" لقد تبين لي أن الذين اهتموا بمادة الحكي، كان يشدهم إليها على وجه خاص "المعنى" أو "الدلالة"[2]).

ويسقط سعيد يقطين في اختزال القيمة الجمالية، حين يرى أن النصوص التجريبية تبني قيمتها على المستوى الخطابي، وليس على مستوى الحكائي. في حين نرى أن الهدم الذي تقترفه النصوص التجريبية على إطار القصة هو جزء من إستراتجيتها وفلسفتها. وفي ممارسة فعل الهدم لا ينفصل الخطاب عن الحكاية. ذلك أن السرد التجريبي يقدم شكلا نقيضا في الصوغ الحكائي هو الحكاية المضادة. وبالتالي فعملية الهدم هنا متمفصلة على صعيدي الخطاب والحكاية ضمن علاقة تفاعلية، وليس تجاورية، بحيث تكون القيمة الجمالية نتاج هذا التفاعل، ولا تقتصر على مستوى دون آخر، أي ليست قيمة حصرية على مستوى الخطاب دون مستوى القصة، أو مستوى التعبير دون مستوى المحتوى. وهذا ما يؤكده الباحث صبري حافظ، حين يكشف أن الفصل بين القصة والخطاب عند سعيد يقطين، ينهض على مصادرة فكرية تراثية، تعود إلى مقولة الجاحظ الشهيرة بأن المعاني مطروحة في الطريق،

---

1 سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 28.

2 قال الراوي، ص 28.

لكن ما يميز الكاتب هو أسلوب معالجته لهذه المعاني. "لذلك فإن هذه المقولة تنهض فلسفيا على مركزية الذات المفكرة والذات الكاتبة عند أعظم تأثر عربي قديم. ولا تفصل المعنى عن أشكال تلقيه فحسب، ولكنها تقدم هذه الأشكال عليه، وتعتبرها السبيل العقلي إليه. لأن الشواهد عند المعتزلة هي الدليل العقلي الصلب على المعاني، وليس العكس. ولذلك فإن أي استشهاد بمقولة الجاحظ لا يدرك ظهارها الفلسفي يقع في مجموعة من المزالق التي تسيء فهم المقولة ذاتها، وتعتبرها مقولة تفصل الشكل عن المعنى، كما أن ظاهر هذه المقولة، الذي يقصده الاستشهاد يغفل، عادة، بحثا مهما من مباحث النقد الأدبي الحديث، وهو مبحث محتوى الشكل. فالشكل ليس شكلا عاريا عن المعنى والدلالة، تصب فيه المعاني والمضامين، كما شاع لأمد طويل، ولكنه معنى ومحتوى له دلالاته الفلسفية والفكرية والأدبية، وهي أهم بكثير مما اعتدنا دعوته بالمعنى أو المضمون.[1]"

وعلى خلاف السياق المعرفي الفرنسي، الذي تميزت فيه السرديات بنزوعها التنظيري المفرط، سيكون النقد الأنجلوساكسوني في بريطانيا وأمريكا أقل ميلا إلى التنظير، لأنه لم يهتم بشكلنة مقولاته على غرار السرديات البنيوية، أو ببناء نحو للسرد، حيث اهتم بالدرجة الأولى بمسألة وجهة النظر point of vieux. وكانت محاولة **وايث** في كتابه **بلاغة الرواية** رائدة في هذا المجال، ذلك أنها مثلت نموذجا لما يمكن تسميته **المقاربة الإمبيريقية**[2] empiricism الأنجلو أمريكية، التي قامت على فحص شامل لمتن واسع من النصوص التخييلية. وانطلاقا من هذا الفحص النقدي لأعمال روائية مفردة سيوضح وايث سلسلة من الأنواع المختلفة للسرد، بالتركيز على مفهوم "وجهة النظر".

في مقابل المنهج الاستنباطي في السرديات البنيوية الفرنسية، سيعتمد وايث المنهج الاستقرائي، الذي يعنى أساسا بدراسة وفحص الأعمال السردية المفردة، وليس افتراض نموذج مجرد، لا تمثل النصوص سوى إنجازا من انجازاته الممكنة.

وعلى النقيض من مفهوم الرؤية السردية وما يتسم به من طبيعة تقنية شكلانية في السرديات البنيوية، لا يقتصر الأمر في مفهوم "**وجهة النظر**" الأنجلو أمريكي على

---

1 صبري حافظ، ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2009، ص 156.

2 Roger Webster: Studying Literay Theory, 1996, Arnold, p. 52.

معرفة **من يروي**؟ أي وضع السارد، ومن أي جهة يروي؟ أي طبيعة معرفته، بل يتجاوز هذه الوظيفة البنيوية، نحو معرفة تعالقات المنظور وديناميات القوة المرتبطة بوجهة النظر. ذلك أن مفهوم وجهة النظر يتضمن تعالقا جدليا بين من "يروي" narrates و"يرى" seing. بين الراوي والمنظور الذي يرى منه الأحداث. وهذا لا يقتضي فقط التعرف على من يضطلع بالسرد وتحديد طبيعة معرفة السارد، بل يقتضي -إضافة إلى ذلك - التعرف على وجهة نظره حول ما يرويه. وهذا ما يحدد **منظورية السرد**، أي وظيفته الدلالية والفكرية.

وإذا كان تحديد موقع السارد ونمط رؤيته السردية ضروريا، فإن أهمية الترابطات بين موقع السارد ونمط رؤيته وبين وجهة نظره تظهر أكثر في **فهم الامتياز** الذي يمنح للشخصيات، والتراتبيات المحتملة للمعرفة وأشكال القوة المعبر عنها من خلال المواقع السردية.[1]"

وهنا يمكن أن نستحضر مفهوم باختين عن الخطاب الروائي[2]، وبالتحديد ما يسميه بالرواية البوليفونية، أي الرواية المتعددة الأصوات، التي تشخص تعدد المواقع وتعدد وجهات النظر، بحيث يكون الخطاب تعدديا وحواريا، لا يسعى إلى فرض وجهة نظر واحدة وموحدة على العالم الروائي.

نحو سرديات ثقافية:

تكمن دينامية الإبدالات المعرفية للمشروع البنيوي في مجال الدرس الأدبي، في تأسيس علم جديد للأدب، أحدث قطيعة مع النماذج التفسيرية، وأفضى إلى إنتاج معرفة نسقية دقيقة بالخطاب السردي على درجة عالية من الوصف الموضوعي. غير أن أهمية هذه التحولات التي حققتها السرديات خاصة في السياق المعرفي الفرنسي، لا ينبغي أن تحجب محدودية هذا النموذج، سواء بالنظر إلى مفارقاته الابستيمولوجية، أي ما يتخلل نسقه من مصادرات ملتبسة، أو بالنظر إلى تعقد مفهوم السرد وتشعب مرجعياته اللسانية والتعبيرية والثقافية، وأيضا بالنظر إلى ما ستعرفه النظرية الأدبية والثقافية من تحولات جذرية في سياق تطورها واستجابتها للتحولات التاريخية والاجتماعية.

---

1 Studying Literry Theory, p. 53.

2 محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 2012.

هذه الإشكاليات المعرفية المرتبطة بوهم النموذج العلمي، هي في الحقيقة جزء مما عرفته الشعرية تاريخيا من التباسات منطقية ومفارقات ابستيمولوجية، خاصة في نزعتها العلموية الوضعية، وهو ما كان **تودوروف** نفسه تنبه إليه، وجعله يعيد النظر في النزعة الشكلانية للمنهج البنيوي في سياق مراجعة جذرية وشاملة للمشروع البنيوي، بدأت ملامحه الأولى في كتابه "**نقد النقد**"[1]، حيث اقترح ما أسماه "بالنقد الحواري" نموذجا بديلا للشعرية، وأيضا ما كتبه في المقدمة الانجليزية لكتابه "**الشعرية**"، حيث قام بمراجعة شاملة لوضعية الدراسات الأدبية خلال الثمانينات، مسجلا التغيرات التي بدأت تطرأ على نظرية الأدب، "إنها تعود بالأساس إلى أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية (وبالتالي كونية) وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية."[2]

وفي سياق إعادة قراءة وتفكيك الأسس المركزية للبنيوية، ستظهر نماذج جديدة، تختلف عن الشعرية، مجاوزة لأفقها البنيوي، بحيث أنها لم تعد تقف عند حدود الأدبية، وتكتفي بوصف البنيات اللفظية.

وهو الأمر الذي استلزم مراجعة وإعادة النظر في الخلفيات المعرفية المؤسسة للنظرية السردية. ففي مقابل اتساع طبيعة السرد التعبيرية والثقافية والرمزية، اختزلت السرديات طبيعة السرد في بنيته الشكلانية. ومن جهة أخرى، وبسبب ارتهانها إلى النموذج البنيوي، انتهت السرديات إلى تقليص دينامية النص في المستوى اللغوي، بحيث ستختزل هوية السرد إلى مجرد وحدة لسانية صغرى هي الجملة النحوية، تخضع للوصف اللساني، وبذلك ستضحي بمرجعيات السرد الدلالية والرمزية، التي تستدعي ربط السرد بنماذج أخرى أكثر شمولية، تداولية وثقافية وتأويلية.

هذه الممارسة الاختزالية المحايثة لواقع السرديات، ستدفع بالنظرية الثقافية إلى البحث عن آفاق جديدة تتجاوز المستوى اللساني البنيوي لمفهوم السرد. فما يميز السرد ليس هو كونه صيغة للتلفظ، ولكن بالأساس، طبيعته عبر اللسانية. إنه يمثل خطاب الذات إلى العالم، يقوم بوظيفة الوساطة الرمزية، بمعنى أنه كفعل رمزي يتوسط التجربة الزمانية الإنسانية" فالعالم الذي يفترعه أي عمل سردي هو دائما عالم

---

1 تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 143.

2 تزفيطان تدودوروف: الشعرية، ص 16.

زماني... إن الزمن يصير زمنا إنسانيا ما دام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد، وأن السرد بدوره، يكون ذا معنى ما دام يصور ملامح التجربة الزمانية[1]".

وكما كشفت الأبحاث المعرفية[2]، لا يمثل السرد مجرد خاصية نصية مكونة للخطاب الأدبي، بل يمثل الشرط الضروري والحتمي للغة والمعنى والمعرفة، معرفة الذات والعالم. في هذا السياق يتحدث الناقد فريديريك جيمسون عن العمليات المشكلة للسردية، "ويعتبرها الوظيفة المركزية للذهن الإنساني[3]." هذه الطبيعة الكلية للسرد تستدعي تقديم تصور معرفي يدرج السرد ضمن أنساق الثقافة والمتخيل والتاريخ، ويكشف ترابطاته الجدلية ببنيات القوة والرغبة.

باستحضار المرجعية الثقافية، نرى أن السرد أكثر من مجرد مظهر لفظي للخطاب. إنه "تشكيل عالم متخيل، تحاك ضمنه استراتجيات التمثيل، وصور الذات عن ماضيها وكينونتها وتندغم فيه أهواء، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه.. كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وأنهاج تأويله له[4]".

إن ما يحدد طبيعة السرد هو وظيفته عبر اللسانية. فهو من حيث الجينيالوجيا **عبر تاريخي** يمتد أفقيا في الماضي وفي كل الأشكال القديمة، في الأسطورة والخرافة والملحمة والتاريخ والمرويات الشعبية، الشفاهية والمدونة. وهو من حيث الأنثروبولوجيا، **عبر ثقافي**، يمتد عموديا في كل الثقافات والمجتمعات والجماعات.

هذا العمق الرمزي الضارب في جنيالوجيا المتخيل، هو ما يجعل السرد أكثر من مجرد لعبة لغوية. **إنه تمثيل تجربة وبناء استراتيجيات بتوسل وساطات استطيقية.**

---

1 بول ريكور: الزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد 2006، ص 20.

2 محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار، بيروت 2007، ص 42.

3 Roger Webster: Studying Literary Theory, p. 49.

4 كما أبو ديب من مقدمته لكتاب: الثقافة والإمبريالية، لإدوارد سعيد، دار الآداب، ط1، 1997، ص 16.

وفي الوقت الذي ظلت فيه السرديات البنيوية ضمن أفق لسانيات الجملة، منغلقة على الحدود النحوية التي يفرضها نموذج افتراضي مجرد للسرد، لا تتجاوزها إلى ما هو أبعد من الجملة، ستظهر مقاربات دينامية جديدة، تقارب السرد في وظيفته عبر اللسانية. وهذا ما سيحتم انفتاح النظرية السردية على تحليل الخطاب وعلى الشعريات الثقافية والدراسات النسوية والنظرية ما بعد الكولونيالية.

ابتداء من الثمانينات سينخرط رائد الشعرية **تودوروف**، بعد تعرفه على أعمال الناقد الثقافي إدوارد سعيد في الأفق الثقافي التاريخي الجديد، حيث سينتقل إلى الاهتمام بقضايا التمثيل والغيرية الثقافية وصور الآخر، و سيدشن هذا المنعطف التاريخي الجديد بكتابه "**فتح أمريكا**"، الذي يعد "عملا رئيسيا في مجال تحليل الخطاب، ويتناول بشكل مباشر وظيفة وقوة الكتابة في الوضع الكولونيالي. وتكمن رؤية الكتاب الثورية في تحديده موقع الملمح الأساسي للاضطهاد الكولونيالي عند السيطرة على وسائل الاتصال وليس السيطرة على الحياة والممتلكات أو حتى اللغة نفسها[1]."

في هذا المنعطف الثقافي الجديد، يستند "**تودوروف**" إلى التاريخ وتحليل الخطاب والاستراتيجيات التي ينتج بها معناه، من أجل تمثل إيديولوجية العصر، وذلك في إطار رهان تنويري يسعى إلى المساهمة في فهم مشاكل الحاضر، في سياق مشروع تاريخي يؤكد على أهمية الوعي التاريخي في الممارسة النظرية: "لكن مشروعي تاريخي: إني أهتم بتطور المكان الذي نعطيه **للآخر** منذ النهضة،... ثم إنني فوق ذلك أحاول أن أتوجه إلى من يعاصرونني... أسعى إلى التحدث مع المعاصرين لي عن المشاكل التي تهمنا جميعا، كمسألة التسامح وكراهية الأجانب والاستعمار والتواصل، وتقبل الآخر والاتحاد معه...[2]"

بهذا الوعي التاريخي يقطع **تودوروف** المسافة من جماليات السرد إلى سياسات التمثيل وبناء الآخر، ومن الشعرية إلى تاريخ الأفكار والدراسات الثقافية والأنثروبولوجية، حيث يفحص تصور الإسبان للهنود، في سياق تحليل تاريخي لا

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للنشر، ط1، 2006، ص 140.

2 ترفيطان تودوروف: الشعرية، ص 19.

تغيب عنه الشعرية، ولكنها تحضر هنا بطريقة مغايرة للمرحلة البنيوية، أو بالأصح بطريقة انتهاكية. تحضر هنا في سياق إنسانوي يجمع بين التحليل الثقافي والتاريخ، والتأويل. هكذا نجده يستحضر مفاهيم الشعرية عن وحدة الزمن، ووحدة المكان، ومفهوم الشخصيات، ولكن هذه المرة في سياق تحليل ثقافي تاريخي" تتناوب فيه التلخيصات أو المنظورات المعممة مع المشاهد أو تحليلات التفاصيل المستكملة بالاستشهادات، ومع توقفات يعلق فيها الكاتب على ما حدث للتو، ومع أشكال من الحذف والإسقاط بطبيعة الحال. ولكن أليس ذلك نقطة انطلاق كل تاريخ.[1]"

فلم يعد صوت الذات (الباحث/العالم) مستبعدا بحجة الموضوعية كما في المرحلة البنيوية، بل أصبح مسموعا، لا يكتفي بالوصف، بل يفسر ويؤول ويفاوض النص، وذلك من موقع إنسانوي ينخرط بموجبه الباحث في سياسات الحاضر ومشكلات التاريخ، محملا بالقيم الإنسانوية، عبر إستراتيجية حوار ثقافي بحثا عن الحقيقة، متبنيا ما يمكن أن نسميه **بالتأويل الحواري** (لقد أردت تجنب تطرفين: الأول هو إغراء سماع صوت هذه الشخصيات على نحو ما هو عليه، إغراء السعي إلى أن أختفي أنا أيضا حتى أخدم صوت الآخر على نحو أفضل. والثاني هو إغراء إخضاع الآخرين لنفسي، إغراء جعلهم مجرد دمى يسيطر المرء على جميع خيوط تحريكها. وقد بحثت بين التطرفين ليس عن ساحة حل وسط، بل عن طريق الحوار. إنني أسأل هذه النصوص وأبدل مواقعها وأقوم بتأويلها، لكنني أيضا أدعها تتكلم (من هنا كل هذه الاستشهادات) وتدافع عن نفسها... لم تتكلم هذه الشخصيات بنفس اللغة التي أتكلم بها. لكننا لا ندع الآخر يحيا بمجرد تركه على حاله، كما أننا لا نتوصل إلى ذلك بطمس صوته الكامل. لقد حاولت رؤيتهم، قريبين وبعيدين في آن واحد، كما لو كانوا يشكلون أحد المتحاورين في حوارنا.[2]"

لم تعد دراسة الأدب في المشروع التاريخي الجديد **لتودوروف**، كما كانت في البويطيقا تجريدا خارج التاريخ، بل أصبحت "تتوضع على نحو لا سبيل إلى إنكاره أو مناقشته ضمن ثقافة يؤثر وضعها التاريخي على قدر كبير مما نقوله أو نفعله، إن لم

1 تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، ط1، 1992، القاهرة، ص 10.

2 تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، مسألة الآخر، ص 262.

يكن يحدده. وأنا أستخدم عبارة "التجربة التاريخية"... لأن الكلمات ليست تقنية ولا باطنية بل تشير إلى انفتاح بعيدا عما هو شكلي وتقني باتجاه ما هو حي، وصراعي.[1]" وهو مشروع سينهض به النقد الثقافي، الذي تمثل دافعه وأثره في "الحد من السيطرة الشكلانية على دراسة الأدب لصالح مقاربات قائمة على استعادة التجربة التاريخية التي أسيء تمثيلها وأقصيت إلى حد بعيد من المعتمد السائد وكذلك من نقده.[2]"

لا يلغي النموذج الثقافي الخاصية الاستطيقية للسرد، ولكنه لا يفصلها عن سياقاتها الثقافية والرمزية والإيديولوجية. وبهذا المعنى نرى أن السرد باعتباره علامة دينامية يتمفصل وفق نظام ترميز مزدوج أدبي - ثقافي يعكس رهانات الإستراتيجية السردية، حيث تستحضر سياقات الهوية والمتخيل والتاريخ وتجاذبات المعرفة والقوة من أجل فرض تصور معين للعالم، أو التحيز لتمثيلات على حساب تهميش تمثيلات أخرى. ولذلك نؤكد أن ما يضمن للقراءة الثقافية وجاهتها وإنتاجيتها، هو مراعاة هذا النظام المزدوج في التأويل، بحيث لا تضحي بالتشكيل الاستطيقي للسرد، فيما هي تقوم بتفكيك هندسة سياساته في إنتاج المعنى ونصيات الكتابة، واستكشاف القوة الانتهاكية الرمزية لفعل السرد في انتهاك النسق والانزياح عن مراكز القوة النصية.

وإن القوة على ممارسة السرد كما تؤكد تجربة شهرزاد في ألف ليلة وليلة، حيث يوظف الحكي كإستراتيجية لمواجهة القتل، ذات أهمية قصوى في بناء الذات وتشييد الهوية وسياسات تأويلها لتاريخها الخاص. هذا البعد الخطابي للحكي هو ما أسميه **ما وراء الحكاية**، أي الشفرة التأويلية التي تفكك البنى المضمرة لأي إستراتيجية قوة تفرض صورها النمطية وتمثيلاتها السيئة. وهذا ما تؤكده إستراتيجية السرد في الرواية عبر العالم: في الرواية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، و"آداب العالم الثالث"، وكتابات "الأصلاني" في الدول التي تعرضت شعوبها الأصلية للمحو (أستراليا، أمريكا..)، وكتابات المنفى والمهجر والشتات، والكتابة النسوية، وروايات التابع، حيث يوظف السرد **كإستراتيجية مضادة** لمواجهة عمليات الإسكات التي تفرض

---

1 إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، ط1، 2004، ص 37.
2 إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ص 30.

على الهامش. ومثال ذلك السرد الروائي الإمبراطوري، الذي قام بتمثيل "الأصلاني"، أي الشعوب الأصلية في المستعمرات، في صورة سلبية، كشخص صامت، لا تاريخ له، ينوب عنه السارد الكولونيالي في الكلام عنه وفرض صوره النمطية، بحيث يقترن السرد بالقوة. من يملك سلطة السرد هو من يتحكم في تمثيل الآخر ومفصلة العالم وفق رغبته في الهيمنة، ويفرض حالة الصمت عليه: "إن القوة... على تمثيل ما يقع خارج الحدود الحواضرية تشتق، كما احتججت، من قوة مجتمع إمبريالي، وتلك القوة تتخذ الشكل الإنشائي المتمثل في إعادة تشكيل أو إعادة ترتيب مادة معلوماتية "خام" ضمن الأعراف المحلية للسرد الأوربي والمنطوق الرسمي... بل لقد كانت في معظم الحالات الفعالة مبنية على مقدمة منطقية هي صمت الأصلاني.[1]"

وهذا ما عبرت عنه الرواية العربية باقتدار جمالي متميز منذ نشأتها، حيث عبرت عن رغبة الفرد في الحرية والتحرر من كافة أشكال القمع والتسلط، سواء كانت ذات مرجعية ثقافية أو دينية أو سياسية أو تراثية.

ما تؤكده هذه التجارب النصية أن السرد يستخدم كإستراتيجية مضادة لمواجهة استراتيجيات الهيمنة والمركزية في سياق الاشتباك الابستيمولوجي بين المركز والهامش، بين السيد والتابع، بين السلطة وضحاياها، حيث تستنهض في هذه المواجهة ديناميات التخييل والقوة، الذاكرة والرغبة، الماضي والحاضر، إما لدفع سرديات بديلة إلى الانبثاق، مثل سرديات التحرر والخلاص، أو تكريس سرديات قائمة لهيمنتها في مواجهة أي سردية منبثقة مهددة لسلطتها، وهذا ما توضحه الأدوار الثقافية للسرد في الحالة الإمبراطورية "وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون أو تبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجليلة الكبرى للتحرر والتنوير قد جندت الشعوب في العالم المستعمر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الإمبريالية، وخلال هذه العملية، هزت تلك القصص وأبطالها العديد من الأوروبيين والأمريكيين، ايضا، فقاموا هم بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة والروح المجتمعية الإنسانية.[2]"

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 165.

2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 58.

وتؤكد التشكلات النصية على جدليات العلاقة بين هذه الديناميات، عبر تشابك البؤر والمسارات والاستراتيجيات.

هكذا، فالقراءة الثقافية لا تتجاهل الجانب الاستطيقي للنص الروائي، حين تهتم بالحفر في طبقاته النسقية المضمرة، كما لا تسلم بنظرية الانعكاس في تفسير العلاقة بين النص والمرجع، ذلك أنها تعتبر مسألة البناء النصي مركز الجذب في تأويل النص وربطه بالعالم: "وإضافة، فإن على المرء أن يربط بنيات القصة المسرودة بالأفكار، والتصورات، والتجارب التي يستمد منها الدعم. إن أفارقة كونراد مثلا، يطلعون من مكتبة ضخمة للأفريقانية، إذا جاز التعبير، كما من تجارب كونراد الشخصية. **ليس ثمة شيء اسمه التجربة المباشرة، أو الانعكاس، للعالم في لغة النص.** لقد تأثرت انطباعات كونراد عن أفريقيا بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن أفريقيا، التي يلمع إليها في كتابه **سجل شخصي**، وما يقدمه في **قلب الظلام** هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلا تفاعلا خلاقا، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه، وعبقريته وتاريخه الخاصين المتميزين[1]."

إن الربط بين الرواية والعالم الذي تحيل إليه، يقتضي إعادة بناء هذه العلاقة المعقدة باستحضار بنياتها السردية واللغوية والرمزية، بما يضمن تفادي أي إسقاطات إيديولوجية مباشرة. فالأمر في النهاية يتعلق **بعلاقة مشيدة**، تبنى في صيرورة تأويل، مبني على فهم استطيقي بخصوصية النص واللغة والسياق، وليس بعلاقة انعكاسية، في شكل معطى مسلم بحتميته المباشرة.

لذلك نعتقد أن القراءة الثقافية هي التي تبني إستراتيجيتها في تشابك هذه المسارات وتجاذباتها. بقدر ما تستكشف استطيقا السرد وآلياته السردية، فإنها تفكك سياسات التمثيل فيما وراء الحكاية، بما يسمح لها بتفكيك بؤر إنتاج المعنى وزحزحة مراكز إنتاج الصور والتمثيلات، باستكشاف مضمراتها الثقافية الإيديولوجية المبثوثة بشكل واعي أو لاواعي، حيث يتم استحضار سياقات الهوية واشتباكات المتخيل والقوة في التأويل.

إن اعتبار السردية نسقا تشييديا تبرره في نظرنا الضرورة المعرفية الاجتماعية، وتبرز في حاجة النقد كخطاب فكري إلى إنتاج المعرفة وتشييد الوعي والمتخيل

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 136.

الاجتماعي ونقده عبر الاشتغال على النصيات والخطابات، وهو ما يفرض توسيع مفهوم السردية لإنجاز دراسات مقارنة بين أنساق الفهم والتأويل في السرد العربي، وبين ما يناظرها في الخطاب الفكري والفلسفي والإيديولوجي. لكل ذلك توسعت هذه الدراسة في البحث في دينامية السرد في الرواية العربية في ضوء علاقاتها المتشابكة بديناميات القوة والسلطة والمركز والهامش، باقتراح مفاهيم الإستراتيجية السردية والتأويل السردي والغيرية والآخر.

ذلك أننا نعتقد أن الخطاب النقدي ليس مجرد خطاب نسقي يتعالى على شروط التاريخ وسياسات الحاضر، بل هو بحكم وظيفته النقدية بالمعنى الجدلي في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، خطاب اجتماعي يقوم بإنتاج معرفة اجتماعية تنخرط في أسئلة المجتمع الشائكة بفكر نقدي متحرر من أشكال السلطة والهيمنة، بحيث يقتحم المناطق الخطرة للنقد الثقافي وما بعد الكولونيالي، مثلما نجد في الاستشراق أو الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد، وفي تحليل الخطاب في سياق أوسع للسيطرة والمقاومة، وفي إعادة كتابة التواريخ من منظور نقدي يكشف المسكوت عنه في الذاكرة، وفي استنطاق سياسات التمثيل في صراع القوة والصور، وفي تفكيك أوهام الإيديولوجيا، ووفي نقد الهويات القاتلة، والتحليل الدقيق لاستراتيجيات السلطة، كما للتواريخ الجديدة والسرديات البديلة.

السرد الإمبراطوري:

من موقع الانخراط في سياسات النظرية ما بعد الكولونيالية، يعيد إدوارد سعيد قراءة نصوص السرد الروائي الغربي (انجلترا/فرنسا)، لكشف الآثار والتضمينات العميقة للكولونيالية في التخييل الروائي. وبحكم تفاوت علاقات القوة في الحالة الكولونيالية، تبني هذه القراءة إستراتيجيتها التفكيكية من موقع التفاوض مع النظرية الغربية المركزية، وتطرح نفسها باعتبارها إعادة قراءة، أو "شكل من أشكال القراءة التفكيكية.. تظهر مدى تعارض النص مع افتراضاته المضمنة وإيديولوجياته الكولونيالية.[1]"

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، ترجمة أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة 2010، ص 291.

يستنطق إدوارد سعيد الأدوار التي أنيطت بالسرد الروائي الغربي في استراتجيات القوة الإمبريالية، التي تكشف عمليات انخراط وتورط الخطاب الروائي في تعزيز الرؤيا الإمبريالية، حيث يشتبك الخيال بالإيديولوجيا الإمبريالية حول الاستيطان والأرض والأهالي، ويرشح عبر منظور سردي متحيز للقوة في تمثيل الآخر، "لقد ركز قدر كبير من النقد الحديث على السرد الروائي، غير أن موقع هذا السرد في تاريخ الإمبراطورية وعالمها لم يول إلا قدرا ضئيلا من الاهتمام... إن السرد حاسم الأهمية بالنسبة لمنظوماتي هنا، إذ أن نقطتي الأساسية هي أن القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة في العالم. كما أن القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أن المعركة الرئيسية في العملية الإمبريالية تدور، طبعا، من أجل الأرض، لكن حين آل الأمر إلى مسألة من كان يملك الأرض، ويملك حق استيطانها والعمل عليها، ومن ضمن استمرارها وبقاءها، ومن استعادها، ومن يرسم الآن مستقبلها، فإن هذه القضايا قد انعكست، ودار حولها الجدال، بل حسمت أيضا لزمن ما، في السرد الروائي.[1]"

ويصطلح إدوارد سعيد على تسمية هذه القراءة التفكيكية لبنيات السرد الروائي الغربي بال**قراءة الطباقية contrapuntal reading**، التي تقرأ النص بوعي متزامن يفرض على النص ازدواجا خطابيا، يتيح له قراءة ما هو مسكوت عنه. وفي حالة السرد الإمبراطوري يقرأ إدوارد سعيد الرواية الغربية بإستراتيجية مزدوجة، تلقي الضوء على سرد المستعمرات الذي تم إقصاؤه في سجل الأرشيف الإمبريالي، "حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الإمبريالي، نأخذ بقراءته من جديد لا واحديا، بل طباقيا، بوعي متآين للتاريخ الحواضري الذي يتم سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها أيضا) الإنشاء المسيطر... القراءة الطباقية ينبغي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين: العملية الإمبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة، وهو في رواية الغريب مثلا التاريخ السابق بأسره لاستعمار فرنسا وتدميرها للدولة الجزائرية، ثم الظهور اللاحق لجزائر مستقلة.[2]"

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 58.

2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 118.

يشتغل السرد الإمبراطوري في الرواية الأوربية كتخييل مرجعي يتجسد في "بنية من وجهات النظر والإحالات"، تتخذ هذه البنية مشهدا حاسما في إستراتيجية السرد، وفي بناء المنظور السردي ووجهة النظر. بناء يجعل من الفضاء الآخر، ما رواء البحار بسكانه الأصلانيين بنية مدمجة مشتملة تحت سيطرة الإمبراطورية.

في أثر هذه التضمينات الإمبريالية، سيتم تهميش أشكال الآخرية العرقية والثقافية المغايرة في السرد الروائي الغربي. ففي رواية "**اللاأخلاقي**" **لأندريه جيد** يخضع الآخر الجزائري لسوء التمثيل. تشخص الجزائر في صورة فضاء كولونيالي تتمسرح عليه الغرائز الجنسية الشاذة لميشيل بطل الحكاية. ويمثل الفضاء الجزائري مكانا غرائبيا، عبارة عن امتداد بدوي من الصحارى والواحات المتراخية، والصبيان والبنات الأصلانيين، غير الأخلاقيين[1].

بهذه الصور النمطية المنقوشة في اقتصاد اللذة يمثل العرب في رواية **أندريه جيد**، حيث يتم تقليص وجودهم وكينونتهم إلى مجرد موضوعات للذة، "لا يتمتعون بأي وجود إيجابي، ليس لهم تاريخ أو فن". وتشكل هذه الجنسانية الغرائبية للآخر علامة خطابية على المهانة والتهميش. وتوضح كيف أن جسد الآخر يصير" حيزا تظهر خلاله أنظمة القوة[2]."

هذا التمثيل الذي يستحث التخييلات المرجعية المؤسسة في سياق الابستيمولوجيا الإمبريالية يوضح فكرة أن الإمبريالية لا تحاول فقط "تحديد النقوش الجسدية المتعلقة بالعرق والهوية الجنسية، إنما تسعى أيضا إلى إخضاع الجسد المستعمر colonised إلى أنظمة قسرية مختلفة تهدف إلى تكريس والإبقاء على ترتيبات القوة المرجوة[3]."

وكما يوضح **هومي بابا**، إن بناء الذات الكولونيالية في السرد الإمبراطوري ينبني على تأكيد أشكال الاختلاف العرقي والجنسي، "ويغدو مثل هذا الإفصاح حاسما ما

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 251.

2 هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000، ص 317.

3 هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، ، ص 311.

أن ندرك أن الجسد منقوش على الدوام وبصورة متزامنة (وإن تكن متصارعة) في كل من اقتصاد اللذة والرغبة واقتصاد الخطاب والسيطرة والقوة[1]."

يتكرر هذا التمثيل لأشكال الآخرية المختلفة في روايات **ألبير كامو**، التي تتخذ من الجزائر فضاء غرائبيا، ينقش بعلامات الرغبة الكولونيالية، حيث "الحضور الفرنسي يصاغ إما كسردية خارجية، جوهرا لا يخضع للزمان أو التأويل، أو بوصفه التاريخ الوحيد الجدير بأن يسرد كتاريخ.[2]" وفي سياق ما تفرضه القوة الكولونيالية من تقاطبات ضدية ذات طبيعة عرقية وثقافية، يتأسس الحضور الفرنسي على غياب الوجود الجزائري العربي، عبر فرض حالة الإسكات على تواريخه وجغرافيته. وهذا ما يفسر التهميش الذي يمارسه السرد على شخصية العربي الذي يقتله مرسو بطل رواية "الغريب". ومن هنا أيضا "الإحساس بالدمار في وهران (في رواية الطاعون) الذي يراد له بشكل ضمني أن يعبر لا عن الموتى العرب بشكل رئيسي (وهم بعد كل حساب مكمن الأهمية من وجهة نظر سكانية) بل عن الوعي الفرنسي.[3]"

لا ينكر إدوارد سعيد أهمية **ألبير كامو** الأدبية، لكنه يرى أن النقد الأدبي ركز على جوديته وأسلوبه دون التطرق إلى تصويره المتحيز، الذي يستبطن صورا مشوهة ودونية للآخر. "معظم محترفي العلوم الإنسانية، عاجزون عن أن يعقدوا الصلة بين الفظاعة المديدة لممارسات، مثل الرق والاضطهاد الاستعماري والعنصري، والإخضاع الإمبريالي من جهة، وبين الشعر والرواية والفلسفة التي ينتجها المجتمع الذي يقوم بمثل هذه الممارسات من جهة أخرى[4]"

يتم تعزيز الرؤيا الإمبراطورية في بنيات السرد وفق حبكة كولونيالية، توزع الأدوار والوظائف السردية والمنظورات وفق تراتب تفرضه علاقات القوة. ففي بنية السرد الإمبراطوري، ينهض تشفير أحادي للآخر، يستبطن عمليات الإقصاء وسوء التمثيل، يصوغ العالم كما فرضته الابستيمولوجيا الإمبريالية، منقسما إلى عالمين: عالم السيد

1 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006، الدار البيضاء/بيروت، ص 137.
2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 239.
3 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 239.
4 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 59.

الأبيض، وعالم العبد الأصلاني. الأول يمثل عالم المركز والنور، والثاني يمثل عالم الأطراف والظلام. تقاطب مبني على علاقات القوة، يتحكم فيه السيد الأبيض بسلطة التمثيل، ويفرض على الآخر الأصلاني حالة الإسكات، بحرمانه من حق تمثيل هويته بنفسه.

إن العالم الآخر، ما وراء البحار، عالم المستعمرات لا يحضر في السرد الإمبراطوري إلا منضويا وخاضعا ودونيا، في حين يعتبر الحضور الإمبراطوري (بريطانيا، فرنسا) مركزيا ومعياريا، "في الثقافة البريطانية مثلا، قد يكتشف المرء اطرادا في الانشغال لدى سبنسر، وشكسبير، وديفو، وأوستن، يقوم بتثبيت الفضاء المرغوب، والمقوى اجتماعيا، في انكلترة أو أوربا الحواضريتين، وبربطه بوساطة التصميم والدوافع، والتطور بعوالم قصية أو أطرافية (ايرلندا، البندقية، افريقيا، جاميكا) يتم تصورها عوالم مرغوبة لكنها منضوية وخاضعة. ومع هذه الإحالات المصونة بدقة حذافيرية، تأتي وجهات نظر... تنمو بقوة مذهلة من القرن السابع عشر إلى نهاية التاسع عشر. ولا تنشأ هذه البنى من تصميم ما مسبق(وشبه تآمري) يقوم الكتاب بالتحكم التلاعبي به، بل هي موشوجة بتطور هوية بريطانيا الثقافية، كما تتخيل تلك الهوية نفسها في عالم متصور جغرافيا[1]".

وبتأكيد هذا الموقع الدينامي الحاسم للسرد في سياق المشروع الثقافي للإمبراطورية، يمكن النظر بمفهوم فوكو إلى السرد الإمبراطوري على أنه "جهاز من أجهزة القوة". فهو سرد يدير تمثيل "الاختلافات العرقية/الثقافية/التاريخية وإنكارها." وتتمثل وظيفته الإستراتيجية المسيطرة في خلق فضاء ل"شعوب خاضعة". وهو يسعى إلى إقرار استراتيجياته عن طريق إنتاج تخييل بالمستعمر والمستعمر قائم على الصور النمطية وسوء التمثيل، تقوم وتتثمن على نحو متضاد ومتناقض.[2]" ويصبح الفارق بين حكاية السيد الأبيض، وحكاية العبد المستعمر، من حيث المشروعية يعود أساسا إلى تباينات القوة فيما بينها، وهي قوة لا تنبع من علاقتها بالحقيقة، ولا من قدرتها على تمثيل المرجع، بل تأتي من تفاوت القوة، "ينبغي أن نأخذ بالاعتبار، التفاوت اللجوج المستمر بين الغرب وغير الغرب، إذا أردنا أن نفهم فهما دقيقا أشكالا ثقافية،

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 120.

2 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ص 141.

كالرواية، والخطاب العرقي الوصفي، التاريخي، وبعض أنماط الشعر والمغناة، حيث تتفاوت الإلماعات إلى هذا التفاوت، وتكثر البنى القائمة عليه[1]."

على صعيد تمثيل الآخر، يتم تصوير المستوطن الأوربي بقوة حضوره، وديناميةأفعاله، وتمثيل صوته ومنظوره السردي، في حين يحرم الأصلاني من أي حضور أو أثر في فعل السرد، يتقلص إلى مجرد حضور عابر، تتم الإشارة إليه، حيث يتم تغييب صوته ومنظوره، بفرض حالة الصمت على وجوده، "وإن يكن مرئيا بصورة هامشية فقط، في الاختلاق (الأدبي)، بصورة تقارب صورة الخدم في البيوتات الفخمة وفي الروايات: يؤخذ عملهم بداهة لكنهم نادرا ما يعطون أسماء، ونادرا ما يدرسون.. أو يمنحون كثافة الحضور. وثمة مقايسة آسرة أخرى: وهي أن الممتلكات الإمبريالية على قدر من الأهمية هناك، مجهولة الهوية وجماعية، مساو لجموع المنبوذين من العمال العابرين، والمستخدمين لبعض الوقت، والصناع الموسميين. إن وجوده لذو أثر على الدوام، لكن أسماؤهم وهوياتهم لا أثر لها، وهم مصدر للربح دون أن يكون لهم وجود تام. وهذا معادل أدبي، بكلمات إريك وولف... ل" بشر دون تاريخ"، بشر يعتمد عليهم الاقتصاد والدولة اللذان تعززهما الإمبراطورية، لكن واقعهم لما يقتض الاهتمام تاريخيا أو ثقافيا[2]." وعلى مستوى موتيفات الحكي، يمثل **التحفيز الكولونيالي** مدار الحكاية، حيث يشكل الفضاء الآخر، فضاء الأطراف، عالم المغامرة والاكتشاف المحفز للحكاية الكولونيالية" بالتملك المعزز، وفضاءات قصية بل غير معروفة أحيانا، وببشر شاذين أو مرفوضين، وبتحسين الطالع أو بنشاطات مستوهمة كالهجرة، وجمع المال، والمغامرة الجنسية.... فالأصقاع المستعمرة ممالك للامكانيات والاحتمالات[3]."

وعلى الرغم من أن فضاء المستعمرات يشكل أساس السرد الإمبراطوري، باعتباره يمثل الموتيف المحرك لإغراءات الحكاية الكولونيالية، إغراءات المال والمغامرة الجنسية، إلا أنه على مستوى التمثيل السردي، يخضع لنموذج المركز والهامش، فلا تتم الإشارة إليه إلا كمكان عابر، لا تاريخ له، مكان لمسرحة المغامرة الجنسية والاقتصادية

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 70.

2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 132.

3 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 132.

للرجال البيض، ولكنه يفتقد للأصالة والخصوصية، ويتلاشى حضوره في صمت التمثيل، وذلك على عكس الفضاء الميتروبوليتاني الذي يتعزز بكثافة حضوره ومركزيته وهويته، بما يجعله يتعين في البنية السردية كبؤرة سردية وثقافية لبناء الصور والتمثيلات "ولقد قامت جين أوستن، وجورج إليوت، والسيدة غاسكل، في طرحهن لفكرة ما يسميه ريموند وليمز مجتمعا قابلا للمعرفة من الرجال والنساء الإنكليز، بصياغة فكرة انكلترة بطريقة منحتها هوية، وحضورا، وطرقا من الإفصاح القابل لإعادة الاستعمال. ولقد كان جزء من هذه الفكرة هو العلاقة بين "الوطن" والخارج. وهكذا تم مسح انكلترة وتقييمها، وجعلها معروفة، وأما الخارج فقد أشير إليه فقط أو أظهر بإيجاز دون أن يمنح ذلك النمط من الحضور أو الفورية اللذين أغدق على لندن، أو الريف، أو المراكز الصناعية الشمالية مثل مانشستر وبرمنهام."[1]

ويؤكد سعيد على الطابع النسقي لهذه التمثيلات والصور النمطية في السرد الإمبراطوري، ذلك أنها لا تمثل وعيا فرديا خاصا بالكاتب، بل تشكل تمظهرا للافتراضات الابستيمولوجيا الإمبريالية، التي كانت جزء من نسق فكري شمولي يشكل جوهر الإستراتيجية التي يتبعها الغرب في التعرف على الآخر. فالأمر لا يتعلق بمخيلة فردية، لأن الروائي كان يكتب في ظل سطوة نسق ثقافي يعزز ويسوغ هذه الرؤيا الإمبريالية، "إنه يعني تذكر أن الكتاب الغربيين إلى منتصف القرن العشرين - ويستوي في ذلك ديكنز وأوستن، وفلوبير، وكامو- كتبوا وفي أذهانهم جمهور غربي حصريا، حتى حين كانوا يكتبون عن شخصيات، وأمكنة، ومواقف، تستخدم، وتشير إلى أراض يملكها أوربيون فيما وراء البحار."[2]

السرديات البديلة/الرواية ما بعد الكولونيالية

مع تفكيك الاستعمار وتحرر المستعمرات القديمة وحصولها على الاستقلال، لم يقتصر طموح المستعمرات على استكمال مشروع الاستقلال السياسي، بل سعت إلى تأكيد استقلالها الثقافي عن المركزية الغربية. و شكلت المقاومة الثقافية دافعا حيويا محرضا على المقاومة السياسية والشعبية.

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 140.

2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 134.

لقد تأسس المشروع الثقافي الجديد للدولة الوطنية في سياق ما يسمى بالتواريخ ما بعد الكولونيالية، لترسيخ اختلاف هويتها الثقافية "عن طريق إبراز التوتر القائم مع القوى الإمبراطورية، وتأكيد اختلافاتها مع فروض المركز الإمبراطوري، وهو ما يجعلها متمايزة بوصفها ما بعد كولونيالية.[1]"

وانطلاقا من أهمية الوعي النقدي بالآخر في كل ممارسة نصية، تطور القراءة ما بعد الكولونيالية استراتيجيات متحررة من مركزية النظرية الغربية. وفي الوقت نفسه تطرح بدائل تفكيكية من داخل النظرية الغربية، تنبني على وعي مهم بمفهوم الاختلاف بين التواريخ والثقافات، يمكنها من إحداث انزياح داخل الابستيمولوجيا الغربية، ذلك أنه "عندما يعاد إدراج تيمات ومقولات استحدثت في سياق تاريخي واحد، في مكان آخر، خدمة لترتيبات اجتماعية ولتاكتيكات سياسية مختلفة، تحدث سيرورة انزياح وإعادة تشكيل لا مفر منها.[2]"

وسيمثل مفهوم "الاختلاف" الرهان الأساسي لهذا المشروع الثقافي. ففي سياق تفكيك المركزية الغربية، تعمل النظرية ما بعد الكولونيالية على كشف بنيات القوة المضمرة في الخطاب الغربي من جهة أولى، حيث ظل الآخر موضوعا لحقول المعرفة الغربية ضمن ديالكتيك العبد/السيد، ومن جهة ثانية يتم إخضاع هذه الحقول المعرفية للمراجعة والتفكيك من طرف هذا الآخر، الذي كان ذات يوم مجرد موضوع في الابستيمولوجيا الغربية.

هذا التحول في قواعد نظام الخطاب، حدث بفعل **إعادة تعيين موضع النظرية**[3]. بعد أن كانت تمثل امتيازا للغرب الواقع في شراك المركزية الأوربية، إلى حد القول "بأن مكان الناقد الأكاديمي لا يمكن أن يكون خارج الأراشيف المركزية الأوربية لغرب إمبريالي أو كولونيالي جديد.[4]"، صار الآن بإمكان مثقف عالم المستعمرات، ابن الجنوب، أن يقول كلمته، وبالتالي ينتج خطابه وتمثيله الذاتي، "فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون، عربا وغير عرب – الذين كانوا دائما موضوعا لعلم

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 17.

2 تيموتي ميتشل: مدرسة دراسات التابع ومسألة الحداثة، ترجمة بشير السباعي، مجلة ألف، العدد18، 1998، ص 105.

3 بيل اشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 257.

4 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ص 69.

الإنسان (الأنثروبولوجيا) الغربي، وللسرديات الغربية، والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطورا التي ظلت "جواهرها" ثابتة رغم التاريخ – خلاقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضا قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي[1]."

أصبح المستعمر (بفتح العين) السابق، الناطق بلغة الإمبراطورية، يوظف النظرية الغربية ضد الغرب وفق سياسات ورهانات جديدة، يخضع هذه اللغة لاستراتيجيات جديدة، مضادة، لتعديل وتغيير ما تم فرضه من عنف ابستيمولوجي ضد تواريخه وهويته. وقد انفتحت امكانيات جديدة للتاريخ نتيجة ذلك، واكتشفت ثقافات مغايرة، واستحدثت مقاربات وممارسات مغايرة محددة لشروط القراءة التفككية.

هذا الاستخدام التكتيكي للنظرية، سعى إلى كشف الافتراضات المركزية العرقية الكامنة في الابستيمولوجيا الغربية. وقد أطلقت سبيفاك على هذه العملية مفهوم "**التفاوض**" negotiation، والذي يعني **تكييف** النظرية الغربية مع متطلبات السياق الجديد لمابعد الكولونيالية، وهو نقد بنيات القوة "كل ما أعنيه بالتفاوض هنا أن يحاول المرء تعديل شيء فرض عليه... لأنه مرغم على الإبقاء على تلك البنيات ولا يستطيع قطعها تماما. وهذا من منطلق فهمي هو التفاوض[2]".

يوظف مفهوم التفاوض في الخطاب ما بعد الكولونيالي كإستراتيجية قراءة تفكيكية، تنهض على "تكييف أو تطوير ممارسات متروبوليتانية، وعلى سبيل المثال: أجناس أدبية مثل "الحكاية الشعرية" أو "الرواية"، أو حتى الابستيمولوجيات أو الأنساق الإيديولوجية، أو قواعد مثل النظرية الأدبية، لكن الاستيعاب الذي اتسم بأعمق دلالة في خطاب ما بعد الكولونيالية كان يتمثل في ذاتها. ومن خلال استيعاب للسلطة المستثمرة في الكتابة، يمكن أن يمسك هذا الخطاب بناصية التهميش المفروض عليه ويجعل من التهجين والتوفيقية مصدرا لإعادة التعريف الأدبي والثقافي... لكن النضال الذي يقتضيه ضمنا هذا التأكيد – أي إعادة تعيين موضع

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 11.

2 جياتري تشكرافورتي سبيفاك: دراسات التابع: تفكيك التأريخ، ترجمة سامية محرز، مجلة ألف، العدد18، 1998، ص 123.

نص ما بعد الكولونيالية - يتركز على محاولة الأطراف السيطرة على عمليات الكتابة.[1]"

وتكمن خطورة هذا التعديل بالمعنى التفكيكي في موقع النظرية، في أنه أدى إلى صياغة بدائل مغايرة راديكالية حول الابستيمولوجيا ومجالات التاريخ والهوية والثقافة والتراث، مؤسسة على خبرات جديدة، يعاد نقشها وتعيينها في سياق الاختلاف عن المركز "إن مفهوم الاختلاف الذي يستدعي داخل الخطاب الكولونيالي فكرة الانزياح عن الممارسة الأوربية المعيارية، ومن ثم يمثل علامة على التدني، هذا المفهوم ذاته في التحليل ما بعد الكولونيالي يعد علامة على الهوية والصوت، ومن ثم امتلاك القوة. ليس الاختلاف هو المعيار الذي تعجز من خلاله البنية المعرفية epistime الأوربية عن استيعاب الذات الواعية بنفسها والمعبرة عنها. فضلا عن ذلك فإن الاختلاف يستدعي الإرجاء وتعيين الذات self - location: ليست كل أشكال الاختلاف متماثلة[2]."

انطلقت إذن، قراءة الاختلاف في الخطاب ما بعد الكولونيالي عبر مراجعة جذرية للتاريخ، تطال مفهوم التاريخ نفسه ومعايير كتابته كما فرضتها المركزية الغربية. مراجعة لم تكن مجردة من علاقة بالوضع التاريخي - السياسي المعاصر، من جهة صعود حركات التحرر والاستقلال، ومن جهة صعود خطاب جديد لا يهدد المركز الاستعماري وحده، وإنما مفهوم "المركز". وطال مجالات النظرية، والثقافة، والتاريخ، والتراث، التي صاغ الغرب تشكيلتها الخطابية داخل حدود المركزية الغربية. وتميزت قوة الخطاب الجديد بإمكانات التقويض والتفكيك للخطاب الكولونيالي الغربي، "وللمرة الأولى أصبح الغربيون مطالبين بأن يواجهوا أنفسهم لا من حيث هم منتجو الخطاب، بل بوصفهم موضوع خطاب" وكممثلين لثقافة متهمة بارتكاب الجرائم - جرائم العنف، جرائم القمع والاضطهاد، جرائم الضمير. يقول فانون.." اليوم يواجه... العالم الثالث أوربا مثل كتلة هائلة ينبغي أن تجد الأجوبة عنها[3]."

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 139.

2 هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدرامـا ما بعد الكولونيالية، ، ص 6.

3 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 255.

في سياق هذه القراءة التفكيكية ما بعد الكولونيالية سيجري نقاش جذري حول مفهوم الثقافة الأوربية "الرفيعة"، والدعوة إلى إعادة النظر في المعيار "المعتمد" في تصنيف الثقافات، والكيفية التي ينبغي أن يقرأ بها "الأدب العالمي" والتواريخ، وذلك بإعادة النظر في مسلمات المعتمد الذي فرضته لغة المركز الإمبراطوري كمعيار للتصنيف وتحديد "القيمة"، والذي يضفي امتيازا على ثقافة"المركز"، ويفرض تهميشا على ثقافات"الأطراف"، رغم ادعائه الموضوعية التي لم تكن سوى قناع يخفي تشكله في سياق الخطاب الإمبراطوري "أن نتكلم عن المعتمد يعني أن نفهم هذه السيرورة من المركزية الثقافية، والتي هي نتيجة مباشرة من نتائج الإمبريالية والعالمية التي لا نزال نعيش معها اليوم، وامتياز العمل العظيم يكمن في أنه يقع في مركز المركز وبذا يمكنه أن يمس أو يحتوي التجربة التاريخية التي تكتنف الحيوات الهامشية، أو المحيطية، أو الشاذة، وإن يكن بشكل مختزل، أو غير مرئي... أما النقد في هذه الخلفية العالمية التي نسجت خيوطها الإمبريالية فيوفر سلسلة من الإمكانيات، خاصة إذا ما أخذنا على محمل الجد التجربة التاريخية في إزالة الاستعمار، مع منظوراتها القادرة وقراءاتها واسعة الحيلة كامتداد للصراع الذي ينبغي أن يكون مسموعا.[1]"

وميزة هذا الاستنطاق النقدي أنه أحدث تعديلات راديكالية في نظام الخطاب بتعبير فوكو، من يتكلم؟ ومن يحدد شروط الخطاب وحدود الحقل المعرفي؟ ومن يملك حق التمثيل؟ أصبحت الأطراف المستعمرة التي فرضت عليها القوة الكولونيالية حالة الإسكات، متملكة للخطاب والمعرفة. إن امتلاك "الكلمة" (اللوغوس) يترجم في المجاز السردي إمكانية إدراك الذات. وهي العملية التي تؤكد أن الذات في الحكاية أصبحت في موقع الراوي وليس المروي عنه، تملك القدرة على تمثيل تواريخها ونقش صورها بعد أن صادرتها القوى الكولونيالية. وبهذه العملية الخطابية تكسر حالة الصمت "تفترض الإنشاءات المكونة في أوربا الحديثة والولايات المتحدة، دونما استثناء دال، أن العالم غير الأوربي عالم صامت، بإرادة منه أو دونما إرادة. ثمة اشتمالية، ثمة احتوائية، ثمة حكم مباشر، ثمة إرغام وقسر... لكن ليس ثمة إقرار – إلا في النادر – بأن الشعوب المستعمرة ينبغي أن يسمع منها، وأن يعرف ما لديها من أفكار[2]."

---

1 إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ص 37.

2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 118.

ولا يمكن تقييم فاعلية هذه الإستراتيجية الخطابية إلا داخل الإمكانيات التي تنطوي عليها عملية الرد بالكتابة على الإمبراطورية، حيث لم يكن الخطاب الغربي يسمح بتمثيل الآخر التابع إلا ضمن حدود العلاقة الكولونيالية، التي تنهض على حالة الامتياز الممنوحة للسيد الأبيض على حساب وضع التهميش والتشويه للآخر. وتشمل هذه العملية التي تسميها سبيفاك بـ "إضفاء الطبيعة الآخرية **Othering**" ادعاء السلطة و"الصوت" والسيطرة على "الكلمة"، أي الإمساك بناصية وسائل التأويل والاتصال.[1]"

مع انتهاك حالة الإسكات الكولونيالية المفروضة، ستتم الإطاحة بقواعد الابستيمولوجيا الإمبريالية، وسيفرض على المركز الغربي أن يستمع إلى شعوب الأطراف، وأن يواجه سردياتها البديلة. وهو الانتهاك الذي فرض اختراقا حقيقيا لسلطة السرد الإمبراطوري داخل الرواية ما بعد الكولونيالية، من الصوت المنبثق للتابع المهمش، الذي يمثل خطابا نقيضا لسلطة المركز، ومن السرديات البديلة التي يرويها هذا الصوت، وتطرح أنساقا مغايرة في السرد والتأويل، "ولقد فرض اليوم كتاب وباحثون من العالم الذي كان خاضعا للاستعمار تواريخهم المتباينة على النصوص المكنونة العظيمة لثقافة المركز، وقاموا برسم جغرافيتهم المحلية ومن هذه التفاعلات المتقاطعة لكن المتعارضة مع ذلك، تبدأ القراءات والمعارف الجديدة بالظهور.[2]"

في خضم هذا التحولات التاريخية والمعرفية، ستنخرط الرواية ما بعد الكولونيالية في صياغة خطاب روائي، يطور استراتجيات مضادة في الكتابة، تفكك الصور النمطية المتحيزة إيديولوجيا للمركزية الغربية، منطلقة من الوعي بأهمية امتلاك سلطة "الكلمة" و"الصوت" في تمثيل الذات. وقد تحقق ذلك على مستوى الخطاب السردي بتبني إستراتجية مزدوجة، تنهض على استخدام أسلوب "إعادة الكتابة"، الذي يوظف تقنيات "الخطاب – النقيض" **counter - discours**.

تعيد رواية ما بعد الكولونيالية عبر إستراتيجية الخطاب النقيض، كتابة سرديات الأصلاني من منظور وعي نقدي تفكيكي، يعيد كتابة الماضي الكولونيالي برؤى متحررة من تمثيلات السرد الإمبراطوري، "فيها ينطق الأصلاني الذي كان صامتا في

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 166.

2 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 120.

السابق ويمارس الفعل على أرض استعادها، كجزء من حركة مقاومة شاملة، من المستعمر المستوطن.[1]"

وإن الدافع وراء هذه المحاكاة الساخرة للسرد الإمبراطوري، من طرف الأصلاني هو التفاوض على حقل تمثيل تواريخه وجغرافيته بنفسه. مع امتلاك سلطة الخطاب، صار بإمكان التابع أن يتكلم، وينقش تواريخه ويسرد هويته، ويستعيد ذاكرته، ويتحرر من الصمت الذي فرضه السرد الإمبراطوري على عالمه. ويشكل **الرد بالكتابة** على المركز الغربي إستراتيجية مضادة في عملية إعادة الكتابة، لتفكيك أسس التمثيل الغربي، ودفعه إلى الاعتراف بالتواريخ المهمشة أو المنسية. وهذا ما أثرى قيمة السرد في الرواية ما بعد الكولونيالية، لأنه يوظف في سياق مرجعيات ثقافية مرتبطة "بجوانب من نظرية الهوية والاختلاف، واستدماج الذات إيديولوجيا بالخطاب السائد، وكذلك تقديم استراتيجيات مقاومة متنوعة لمثل هذه السيطرة.[2]"

إستراتيجية الخطاب – النقيض:

في سياق الرد بالكتابة على السرد الإمبراطوري، بهدف تفكيك الافتراضات الإمبريالية الكامنة فيه، قام كتاب المستعمرات القديمة بجهد كبير في مواجهة السرد الإمبراطوري المتحيز عرقيا، والذي أفضى إلى تكريس صور نمطية وتمثيلات سيئة للآخر غير الغربي. وقد خاضت الرواية ما بعد الكولونيالية هذه المواجهة على أرضية النصية التخييلية الغربية، لتفنيد مزاعمها الإمبريالية، وذلك انطلاقا من تبني موقع التفاوض، الذي يقضي بأن الخصم يجب أن يحارب على أرضه وبأساليبه، بما يسمح بإظهار تناقض خطابه، عبر عملية مواجهته **بخطاب – نقيض**. "وهي عملية يقوم بموجبها الكاتب ما بعد الكولونيالي بتعرية وتفكيك القناعات الأساسية التي يتبناها نص معتمد canonical معين وذلك من خلال إيجاد نص نقيض counter - text يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنيات القوة التي يقوم عليها هذا النص وهذا ما يتم غالبا على نحو مجازي allegorically[3]."

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 270.
2 بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، ص 178.
3 هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، ، ص 22.

يرجع مفهوم الخطاب - النقيض في أصوله إلى **"ريتشارد تيرديمان"** الذي صاغه ليصف نظرية المقاومة الرمزية وتطبيقها. وينطلق من فكرة توظيف اللغة في الممارسة والاستخدام، بما يجعل الخطاب أفقا للتنافس، "وبالتالي تظهر الخطابات إلى الوجود في بنية من الممارسات الاستطرادية المضادة[1]."

وقد تبنى نقاد ما بعد الكولونيالية هذا المفهوم لوصف العمليات والأساليب، التي من خلالها يتم تعرية وتفكيك تضمينات القوة في كل خطاب سائد ومهيمن، وذلك من موقع الهامش. ويستدعي المفهوم من داخل ما بعد الكولونيالية "مسألة تقويض النصوص المرجعية (السلطة) والإعادة الحتمية لكتابتها في عملية التقويض[2]".

وإذا كان الخطاب النقيض في إستراتيجيته يحيل على نصوص معتمدة، فهو يتجاوز فعل التناص، الذي يحيل من خلاله نص إلى نصوص أو أنظمة نصية أخرى، ذلك أن التناص "لا ينطوي بالضرورة على مشروع إعادة كتابة، ففي حين يقوم الخطاب النقيض دائما على التناص، لا يعد التناص دائما خطابا نقيضا. إن الخطاب النقيض - حسب تعريفنا له - يعمل بشكل فاعل على زعزعة بنيات القوة التي يقوم عليها النص الأصلي، وليس بمجرد الاعتراف بتأثير هذا النص، ومثل هذا الخطاب يميل إلى التركيز على تقاليد معتمدة ومفروضة أكثر من التركيز على سرديات أصلية لها وجود سابق على المستعمر وتنتمي إلى الثقافة المستعمرة colonised[3]"

إن إعادة كتابة نص معتمد، مثلما نجد في النساخات الهائلة لمسرحية العاصفة لشكسبير من طرف كتاب كاريبيين وأفارقة وهنود، يؤدي إلى خلق مناطق توتر بين النص الأصلي وعملية تجسيد هذا النص في إطار محلي، و"هذا التوتر يعمل من خلال العرض المسرحي الذي يعمل على مراجعة النص، فإعادة كتابة الشخصيات والسردية والسياق، و(أو) الجنس الأدبي للنص المعتمد هو بمثابة وسيلة لمساءلة الإرث الثقافي للإمبريالية، وبمثابة فرص متجددة للاشتباك[4]."

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 278.

2 بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، ص 121.

3 هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، ، ص 39.

4 هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 23.

إن تقويض النص المعتمد عبر إستراتيجية الخطاب - النقيض، لا يعني ببساطة إحلال سردية الهامش محل سردية المركز، أو هوية أصلانية محل الهوية الغربية. فهذا الإحلال البسيط قد لا يكون سوى تماهيا مع فكرة المعيار الغربي، وبالتالي إعادة إنتاج للممارسة الابستيمولوجية نفسها المشكلة للمركزية الغربية، تفضي إلى تمركز آخر محلي، وإلى استقطاب معكوس.

ويوضح تحليل بنية الخطاب المعكوس من منظور السيميائيات أنه يشتغل وفق إستراتيجية التطابق المضاد، الذي يقوم على "التحديد المضاد" للموضوعات، بحيث يكتفي الخطاب المعكوس برفض الصورة الممنوحة وإعادة إلصاقها بمانحها، وهو بذلك "يمكن أن يدعم من دون عمد ما يسعى إلى معارضتها بتأكيد التماثل بين الاثنين."[1]

لا يختزل رهان الخطاب - النقيض في الرواية ما بعد الكولونيالية في معارضة ورفض الصور والتمثيلات المتحيزة وإسقاطها، من أجل إحلال صور وتمثيلات لهوية أصلية مغلقة، بل يسعى إلى تعرية التشكيل الابستيمولوجي للموضوعات الكولونيالية، بهدف الكشف عن بنيات القوة المتحيزة للإيديولوجيا الإمبريالية في سياسات التمثيل. ولذلك لا يعبر الخطاب - النقيض في الرواية ما بعد الكولونيالية عن لحظة **"تطابق مضاد"**، لأنه كما رأينا سابقا، ينهض على استحضار مفهوم الاختلاف الذي يستدعي داخل الخطاب الكولونيالي فكرة **الانزياح** عن المعيار الغربي، ويستدعي فكرة **الإرجاء** في صيرورة تعيين الذات. وبذلك لا يظل حبيسا داخل نمط المعيار الذي يسعى إلى معارضته، ولا يسقط في نمط "التحديدات المضادة"، بل يجسد لحظة "عدم التطابق"، أي الاختلاف.

فإذا كانت النظرية ما بعد الكولونيالية تعي أنه يتعذر تجنب المعرفة الغربية المتمركزة، فهي تؤمن أنها قابلة لإعادة تعيين موضعها، بما يسمح للتابع تعديل بنيات القوة المفروضة عليه، "فهي قابلة للتحول. ويواصل اللاتطابق تكون (تحويل - إزاحة) شكل الموضوع وليس مجرد إقصائه."[2]

التقويض إذن، في النظرية ما بعد الكولونيالية، ذو طبيعة تفكيكية، وليس مجرد جدل هيجلي (نسبة إلى الفيلسوف هيجل) ينتهي إلى إحلال أطروحة مضادة، لأنه

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 280.
2 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 281.

يقوم على الوعي بالآليات والعمليات الابستيمولوجية التي بنيت من خلالها المركزية الأوربية، والتي تفصح عن ترابط المعرفة والقوة، من أجل تعديلها بتغيير موضع تعيينها. ولذلك ينصب فعل التقويض على هذه العمليات، أي ما يسميه فوكو بنظام الخطاب، "المعيار ليس كيانا من النصوص ذاتها، وإنما بالأحرى مجموعة من ممارسات القراءة (عملية تشريع لفرضيات فردية ومجتمعية لا تعد ولا تحصى، وعلى سبيل المثال، حول النوع الأدبي وحول الأدب، وحتى حول الكتابة)... وبالتالي، يتضمن تقويض المعيار الوعي بتلك الممارسات والمؤسسات وتضافرها، ولن يسفر ذلك فحسب عن إحلال بعض النصوص محل أخرى، أو إعادة نشر تراتبية القيمة داخلها، لكنه سيسفر بالقدر نفسه من الأهمية عن إعادة بناء ما يسمى بالنصوص المعيارية من خلال ممارسة القراءة البديلة."[1]

وفق هذا الفهم الأركيولوجي التفكيكي بقواعد المعيار، لا يقتصر فعل التقويض على النصوص المعتمدة في ذاتها، ولكن على العمليات والممارسات الخطابية، التي تضفي طابعا معياريا على تلك النصوص، وهو ما ينتج عنه تفكيك بنيات القوة الكامنة فيها، والتي تعمل على تشريع قواعد المعيار الغربي باعتباره معيارا طبيعيا وكونيا، في حين أنه يستبطن رغبات الهيمنة والسيطرة. وبالتالي يكون البديل هو تعديل شروط ممارسة القراءة، من خلال ممارسة القراءة البديلة التي تعدل قواعد نظام الخطاب. وهي قراءة بطبيعتها الانتهاكية ذات إستراتيجية تفكيكية.

تعيد رواية "**النهر الما بين**" لجيمس نغوغي في إطار استراتيجية الخطاب - النقيض كتابة رواية "**قلب الظلام**" لجوزيف كونراد، من منظور نقدي ما بعد كولونيالي، يطرح كتابة مضادة لإستراتيجية كونراد. ففي مقابل مجاز الجفاف في رواية "قلب الظلام"، يبعث نغوغي الحياة في نهر كونراد. وإذا كانت مشهديات ومجازات كونراد لا تغيب عن النص - التحتي لرواية نغوغي، فإنها في هذه الإعادة ما بعد الكولونيالية للكتابة تجرد من امتيازها الكولونيالي على مستوى سلطة الخطاب والسرد، ويعاد تمثيلها بصورة مختلفة ومغايرة وفق سياسات التحفيز ما بعد الكولونيالي الذي يدفع بالسردية الكولونيالية، أي سردية الرجل الأبيض إلى الخلف، عبر عملية

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 309.

إزاحة ينبثق عنها نسق سردي جديد، هو نسق **السرد التابع ♣subaltern**، أي سردية الذات المستعمرة وهي تنتهك حالة الإسكات الكولونيالي التي فرضتها عليها النصية الإمبريالية "في رواية نغوغي ينحسر الرجل الأبيض من حيث الأهمية - فهو يضغط إلى شخص مفرد من المبشرين - رغم أن تأثيره ماثل في الانقسامات التي تفصل بين القرى والضفاف والناس. وينفخ نغوغي بقوة، في النزاع الداخلي الذي يتناهب حياة "وياكي"، التوترات غير المحلولة التي ستستمر إلى ما بعد انتهاء الرواية بأمد والتي لا تبذل الرواية أدنى جهد لاحتوائها. ويظهر نسق جديد، كان مقموعا في **قلب الظلام**، يولد منه نغوغي أسطوريات جديدة، يوحي مسارها الواهي وإبهامها النهائي بالعودة إلى افريقيا أفريقية[1]."

وفي نسخة عربية، لا تغيب تضمينات رواية "**قلب الظلام**" عن النص - التحتي لرواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" للطيب صالح، حيث يوظف السرد تقنيات الخطاب - النقيض، على مستوى التحفيز الكولونيالي، بإحداث قلب في مسار الرحلة، حيث تصبح الرحلة في "موسم الهجرة إلى الشمال" على عكس رواية "قلب الظلام" من الجنوب إلى الشمال وليس العكس. وهو ما يترتب عنه عملية إزاحة لسردية الرجل الأبيض على مستوى التشفير اللغوي والسردي، حيث يدفع السرد بسردية الأصلاني إلى الواجهة عبر تسليمه **سلطة ال"الكلمة" و"الصوت"**. وهذا ما يفضي إلى إحداث شبكة من التعديلات السردية الجذرية في بنية الحبكة ما بعد الكولونيالية التي تتبناها رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، تقوض بنيات القوة في الحبكة الكولونيالية لرواية "قلب الظلام"، وتجردها بالتالي من امتيازها "ورواية الطيب

♣ يستعمل مفهوم التابع لدى جماعة دراسات التابع الهندية للإشارة إلى ذوات وكيانات تقع خارج النخبة، خاصة القطاعات الريفية، وأهمية هذا البحث أنه يكشف أن وعي التابع يوظف آليات مختلفة في المقاومة والتمرد، وغالبا ما تظل مغيبة من التاريخ السائد. ونحن نوظف هذا المفهوم بالمعنى الموسع عند سبيفاك للإشارة إلى كل الذوات التي تقع على الهامش. ونعني بالسرد التابع، السرد الذي يشخص حكاية الذوات المهمشة، والذي يتحدد فيه التهميش كحالة ناتجة عن العلاقة المفترضة بسلطة مهيمنة وفي موجهة هذه الحالة للتحرر منها، يوظف السرد التابع آليات سردية وخطابية مختلفة عن آليات السلطة، ويمثل نموذجا للسرديات البديلة. للتوسع ينظر: دراسات ما بعد الكولونيالية، ص 319.

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 269.

صالح **موسم الهجرة إلى الشمال**، يصبح نهر كونراد هو النيل، الذي تجدد مياهه نفوس أهله وحيويتهم، "وبمعنى ما يعكس أسلوب كونراد السردي البريطاني القائم على المتكلم المفرد ويعكس أبطاله الأوروبيون، أولا عن طريق استخدام اللغة العربية، وثانيا في كون رواية صالح تدور حول رحلة إلى الشمال لسوداني يذهب إلى أوربا، وثالثا، لأن الراوي يتحدث من قرية سودانية. هكذا تقلب رحلة إلى قلب الظلام إلى هجرة مقدسة من الريف السوداني – الذي ما زال يرزح تحت أعباء موروثه الاستعماري – إلى قلب أوربا، حيث يطلق مصطفى سعيد، وهو صورة مرآوية لكورتز في قلب الظلام، عنان عنف طقوسي... وتبلغ عمليات العكس.. التي يقوم بها صالح لكونراد درجة من القصدية تجعله يكرر ويشوه سياج كورتز المغطى بالجماجم ضمن محتويات قائمة الكتب الأوربية المكدسة في مكتبة سعيد السرية.[1]"

وتكمن القوة الانتهاكية لإستراتيجية الخطاب – النقيض في أنها تستحضر ما تم إقصاؤه واستبعاده في السردية الغربية، بحيث تقرأ النص بوعي متزامن بين المركز والهامش، بين السرد الإمبراطوري والسرد التابع. وما ما يبرر ضرورة القراءة الطباقية بنظر إدوارد سعيد، هو التواريخ المشتركة التي نتجت عن العملية الإمبريالية في انفتاحها الجغرافي وتوسعها الكولونيالي، وما ترتب عنها من ثقافات هجينة وأعراق مختلطة. وإذا كان السرد الإمبراطوري يركز على التاريخ الإمبراطوري بوصفه التاريخ الإنساني الأوحد، ويعمل على إقصاء تواريخ المستعمرات والأطراف، فإن القراءة الطباقية تؤسس استراتيجيتها التفكيكية على تفكيك ما هو مؤكد ومركزي في السرد الإمبراطوري، عبر استحضار ما هو منسي ومقصي. وبهذا تتيح إمكانية لبروز التضمينات الكولونيالية التي تظل مسكوتا عنها.

لقد شكل السرد في هذه المواجهة الابستيمولوجية بالنسبة **للتابع** (الشرق، الشعوب المستعمرة، السود، الأقليات..) سلاحا رمزيا استراتيجيا للتعبير عن نفسه وتأكيد هويته بالأصالة عن نفسه، وليس بالنيابة عنه كما كان يفرض عليه في السرد الإمبراطوري. وبامتلاك القدرة على التمثيل، أصبح السرد خطاب الذات في الرد على الآخر، وفي إعادة – تمثيل صورها وتواريخها خارج استيهامات الخيال الكولونيالي، والرد بالمجاز السردي على الافتراضات الإمبريالية التي تحكمت في بنية ورؤى السرد الإمبراطوري.

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 269.

في سياق هذا الواقع الثقافي والتاريخي تشكلت إستراتيجية **السرد التابع** واكتسبت خصوصيتها وجماليتها. فهو **سرد مضاد**، ينهض على تقويض قوة السرد الإمبراطوري في مزاعمه الإمبريالية حول تفوق العرق الغربي على الشعوب المستعمرة باعتبارها تقع في مرتبة أدنى. وهو **سرد انتهاكي**، يقوم بانتهاك حالة **الإسكات** التي فرضها عليه السرد الإمبراطوري، الذي لم يكن يسمح سوى بحضور صامت وهامشي للأصلاني. فلا تاريخ له ولا وجود إلا مع مجيء الرسالة الحضارية التمدينية للسيد الغربي. وما قبل هذا التاريخ الأبيض لا توجد سوى حالة بدائية للفوضى والظلام.

في رواية "الرجال المقلدون" يعيد الروائي نايبول تفكيك الجغرافية المتخيلة التي تفرضها قوة السرد الإمبراطوري، والتي تعمل على إرساء المركز كمجاز للنظام، بينما تعتبر الأطراف مجازا للفوضى، ويجري النص ("تقابلا بين المركز الميتروبوليتاني - الذي لا يشكل موقع القوة الناجمة عن السيطرة على اللغة فحسب، وإنما على النظام ذاته أيضا- وبين أطراف العالم الكولونيالي- حيث لا يوجد سوى وهم القوة وحيث تسود الفوضى دائما:

"لقد قرأت من بين أمثال قدماء اليونان أن الشرط الأول للسعادة أن تولد في مدينة مشهورة... أن تولد في جزيرة مثل إيزابيلا، استنبات عالم جديد غامض، غير أصلي وبربري، يعني أن تولد من الفوضى. لقد شعرت بذلك في مرحلة مبكرة من عمري، تقريبا منذ أول درس لي بالمدرسة حول وزن تاج الملك. والآن كان علي أن أكتشف أن للفوضى منطقها وديمومتها."[1])

وهو **سرد انبثاقي** ينبثق من تواريخ الصمت الكولونيالية **المكرسة** بالقوة. وهذا الانبثاق يسمح له بوضع تواريخ الكولونيالية موضع تهكم وتفكيك. وبالتالي فهو **سرد تفكيكي** يعري تضمينات القوة التي تظل مسكوتا عنها في السرد الإمبراطوري.

ولذلك سيكون من مهام السرد التابع إعادة كتابة التواريخ الأصلية والمحلية التي تجاهلها السرد الإمبراطوري، ضمن أهدافه لمحو ذاكرة الشعوب لفصلها عن ماضيها التحرري.

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ص 154.

اتخذت إعادة الكتابة الجديدة إستراتيجية مزدوجة: تفكيك المركز باستحضار الهامش، حيث يقوم السرد التابع بوعي متزامن باستعادة التواريخ المحلية الأصلية، عبر التفكيك الساخر لافتراضات **تواريخ الاحتلال** التي يكرسها السرد الإمبراطوري. وينعكس هذا الازدواج س على جمالية بنية السرد. ذلك أن السرد التابع، وعلى خلاف السرد الإمبراطوري الذي يقدم سردا واحديا، يطرح **سردا مزدوجا وطباقيا**، يشتبك عبره مساران في حالة مواجهة خطابية وسردية، تتشكل هندسة جغرافيته وفق نموذج المركز/الهامش: سرد هامشي ينهض من صمته ويستعيد تواريخه المنسية، وسرد مركزي يتفكك عبر إزاحة موقعه، والتهكم من استيهاماته الكولونيالية.

وهكذا، فإن ما يتم سرده على أنه حقائق في السرد الإمبراطوري عن الآخر، يصبح عرضة للتفكيك والمحاكاة الساخرة في السرد التابع. وفي سياق هذا التفكيك، يطرح السرد التابع تواريخ جديدة، تكتسب قوتها الانتهاكية من معارضتها الساخرة لتواريخ الاحتلال. يتعلق الأمر **بتواريخ منبثقة**، متحررة، تستشرف عوالم جديدة للوجود، "لذلك يحمل كتاب العالم الثالث في مرحلة ما بعد الإمبريالية ماضيهم في أعماقهم - ندوبا لجروح مذلة، وتحريضا على خلق ممارسات مختلفة، ورؤى للماضي تملك الطاقة على التنقيح وتنزع نحو مستقبل ما بعد استعماري، وتجارب قابلة بإلحاح لإعادة التأويل والتوزيع والمركزة، فيها ينطق الأصلاني الذي كان صامتا في السابق ويمارس الفعل على أرض استعادها، كجزء من حركة مقاومة شاملة، من المستعمر (بكسر الميم) المستوطن.[1]" وذلك على النقيض من تواريخ الاحتلال **المكرسة** بسياسات القوة، والتي مع انطلاق حركات التحرر أصبحت تتفكك وتتقهقر نحو منطقة الأفول.

توضح هذه الوظيفة الخطابية، دور السرد في تعزيز استراتيجيات الهيمنة، وفي بناء الاستراتجيات المضادة (الإزاحة)، حيث يشتغل السرد بوصفه مسرحة للفضاء الاجتماعي، يدور فيه صراع القوة على التمثيل. وتكمن خطورته (السرد) في أنه يتحول إلى أداة لخوض هذا الصراع، بسبب تضارب الاستراتجيات، حيث يسود خطاب للهيمنة يقوم بفرض تمثيلاته وسردياته على الآخر، ينهض في مواجهته

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص

خطاب مضاد، ينزع إلى التحرر من إطار التمثيلات السيئة، وذلك بإعادة امتلاك قوة التمثيل، التي تتيح له بناء سرديات بديلة، تكمن أهميتها الجذرية في تفكيك أسس السرد الإمبراطوري، وتقويض منطق حبكته الكولونيالية.

- 1 -

السرد والسلطة:

- تشريح السلطة: تجاذبات القوة والتخييل في "دمية النار".
- إغواء الازدواج: تقويض قانون السلطة في "كهوف هايدرا هوداهوس".
- تفكيك النسق: تحرير الذاكرة واستعادة الذات في "الساحة الشرفية".

تشريح السلطة:
تجاذبات القوة والتخييل
في "دمية النار"

مثل خرائطي جديد بمفهوم "جيل دولوز" يعود الروائي" بشير مفتي" في رواية "**دمية النار**[1]" إلى الماضي، ليحفر بمطرقة التخييل في "الطبقات الرسوبية" لمرحلة التحرر من الاستعمار والشروع في بناء الدولة الوطنية، كاشفا عن مناطقها المظلمة، مما يضع الصورة الرومانسية التي رسمها الجيل الأول من الروائيين لهذه المرحلة على أنها فترة اليوتوبيا الاشتراكية موضع السخرية والهدم.

بهذا الوعي الحفري الساخر يؤكد الروائي "بشير مفتي"، دور التخييل الروائي في كتابة التواريخ المنسية، وتشخيص الأصوات المقموعة. ففي مقابل سرد السلطة الذي يبسط تاريخا أحاديا للحدث (الثورة)، بوصفه التاريخ الحقيقي، تاريخ الأمة، تنتج الرواية سردا انبثاقيا انتهاكيا، يزرع التشكك والتفكك في خطاب السلطة، حيث تنبثق الأصوات المقموعة من هاوية نسيانها، بما يغير شروط الخطاب التي صاغت سلطة الماضي. تتأكد هذه الوظيفة النقدية بمجاوزة الروائي الرؤية الرومانسية وتبني منظور انجلاء الأوهام، حيث يكشف الجانب المظلم، المسكوت عنه، الذي حول الثورة إلى سلطة كليانية تستحوذ على كل مفاصل المجتمع، وتحول الفرد إلى مسخ، مادة بدون روح، مجردة من مثلها العليا.

---

1 بشير مفتي: دمية النار، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

الكاوس/ميتافيزيقا السرد

لا ينبغي أن يفهم من توضيحنا للبنية الانتهاكية لخطاب الرواية على أنها رواية سياسية. فعلى الرغم من أن ثيمتها سياسية (تشريح السلطة) إلى أن بؤرتها وجودية ميتافيزيقية مفتوحة على **"الاستطيقا السلبية"** بمفهوم "أدورنو"، استطيقا العدم والنفي الذاتي. فالنص يكتب في عنف زمنية متشظية لذات متلاشية (البطل رضا الشاوش). هذه الزمنية تتضمن تفكيك بنية الخطاب بما هو تصوير خطي للقصة وتمثيل شفاف للأطروحي المباشر، لأن موقع التلفظ ينشطر في زمنية الكاوس (فقدان البصيرة)، حيث تتدحرج الذات خارج المركز نحو المجهول، منشطرة بين ما كانت عليه (الماضي) وماهي عليه (الحاضر) وما ترغب أن تكون عليه (االدزاين بمفهوم هايدغر)، بدون نقطة ارتكاز تسند محاولة استعادة ذاتيتها المفقودة (هل كنت أقاوم ذلك الفقدان... في تلك الدوامة كان كل شيء فقد وجهه، مثلما فقدت أنا روحي، صار العماء كليا، والهياج اللامرئي للحيوان المفترس كليا هو الآخر، صرت أنا ولست أنا، صار الخيط الرابط بين الأول والثاني معدوما، ولم يعد وجهي يحيل على وجهي..) (ص 119).

في انكسار نقطة الارتكاز، التي تتمثل في فقدان البطل لكينونته (قيمه ومثله العليا)، يتشظى الحكي في شروخ هذه التجاذبات الأنطلوجية، ويغرق العالم الروائي في العماء الكلي. ولذلك يتم على صعيد المتخيل تأكيد هذه الرؤية الميتافيزيقية بعملية ترميز للصراع بين الذات (رضا الشاوش) والمؤسسة (السلطة) باستعارات رمزية وجودية ترتقي به إلى صراع ميتافيزيقي بين الخير والشر، بين النور والظلام، بين النظام والكاوس، بحيث تحل الاستعارة الشيطانية محل بشاعة الواقع. سلطة في عنفها وغرابتها تفوق خيال الروائي، يتم الانفلات من واقعيتها بعنف المتخيل الذي يحول الواقع إلى شظايا وكوابيس مدمرة للذات والرؤية، بحيث لا يتبقى من الواقع سوى آثار علامات منقوشة في صيرورة المحو. سلطة من فرط تسلطها وانتشارها لا تحضر في النص سوى في صورة أشباح كافكا، موغلة في سديميتها وفي أسطوريتها. عبارة عن جهاز ينتشر ذاتيا ويتوسع وفق قانون الانتظام الذاتي ليهيمن على العالم الروائي، (أتقرب كل مرة خطوة أو خطوتين من تلك الجماعة، أو الجهاز، أو المنظمة، أو العصابة، لكنها عصابة تحكم، تسير كل شيء بيدها، ولها آليات وقوانين، ومظاهر خادعة، كان الأمر يبدو لي مخيفا، مروعا وأحيانا سورياليا).

يبدو، كأن الأمر يتعلق بمؤسسة أسطورية، جهاز آلي تديره قوى خفية، غير مرئية (كانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار) (ص 127) لذلك يجد البطل "رضا الشاوش" نفسه في فخ شبيه بوضع كل من شخصية "جوزيف ك" في رواية "المحاكمة" وشخصية المساح في رواية "القصر" لكافكا، يواجه سلطة لها طابع متاهة بلا حدود، ولا شكل، ولا تسمية، لا يستطيع الخلاص منها. من فرط تجريديتها" تحضر" في صورة كابوس (من الآن يمكن أن تعتبر نفسك واحدا من الجهاز... كنت الأحدث في الجهاز الذي لم يكن له حتى تسمية يمكن أن تؤكد وجوده، وللحظات ظننت أنني أتخيل فقط، وأن هذا الذي أعيشه ما هو إلا كابوس سأستيقظ منه في أي لحظة، فكيف يكون هذا ممكنا.) (ص 133)

الصعود/ذروة السقوط

لتأكيد بشاعة عالم السلطة في سيرورته التدميرية للفرد، تختار الرواية على مستوى أشكال التخييل، تشخيص العالم في شكل الهجاء أو الرومانس المضاد، بمعنى أنها تقدم العالم الروائي (الخيالي) في صورة أسوأ من العالم الحقيقي، حيث يؤكد عالم الهجاء القبح والفوضى. فالرواية تعبر عن مأزق عالم بشع، محكوم بحتمية السلطة، ينتقل من سيء إلى أسوأ (الأمور تنتقل من سيء لأسوأ، لهذا أطلب منك العناية بنفسك) (ص 87). ويعاش فيه الزمن الرديء على أنه نوع من الكاوس.

ما تركز عليه الرواية في بناء نموذجها الإنساني هو قانون التحول باعتباره مكونا تشييديا وحافزا للحكي. ففي مسار التكوين، يخضع بطل الرواية "رضا الشاوش" إلى تحولات غير متوقعة، ضمن سياقات ذاتية واجتماعية وتاريخية معقدة، يتداخل فيها الخصوصي بالعام. يأخذ التحول في المتخيل صورة المسخ بالمفهوم الكافكاوي، حيث يتحول البطل من شخص مثالي رومانسي، يحب الأدب والكتابة، وتحت ضغط عوامل متعددة، إلى شخص متوحش قاتل مأجور. و يتم هذا التحول الكارثي على مراحل. في كل مرحلة يفقد البطل جزءا من إنسانيته، ويقترب من هاوية السقوط الكلي.

يبدأ مساره مراهقا متطلعا للمعرفة، شغوفا بالتعلم، بفضل معلمته يغرم بحب الأدب وقراءة القصص. غير أن هذا المسار الرومانسي يتعرض لارتجاجات عنيفة مع فشله في أول تجربة حب. وتتضاعف هذه الأزمة العاطفية، بسبب عدم قدرته

الخلاص من عقدة أبيه مدير السجن، الذي تلطخت يداه بتعذيب المعتقلين المعارضين للنظام.

هكذا يتشكل مسار تجربته كحلقة مغلقة من الإخفاقات، إخفاق في الحب، فشل في استكمال الدراسة، عقدة الأب القهرية، اغتصابه للمرأة التي أحبها. تكتمل هذه الحلقة الجهنمية من السقوط الشيطاني بانضمامه إلى الجهاز الأمني الذي يتحكم في دواليب الحكم بالبلاد، حيث يتحول إلى قاتل مأجور ينفذ عمليات قذرة لفائدة النظام.

وعلى الرغم مما يحققه البطل من ارتقاء على صعيد المال والنفوذ في الجهاز الأمني، بارتقائه أعلى المراتب، إلا أنه يخسر كل شيء في النهاية. فالثمن الذي يدفعه مقابل هذا الصعود الفجائي هو تنازله عن مبادئه وقيمه (وبينما كنت أتقدم في سلم الترقي التدريجي نحو الصعود لقمة فقدان الروح، كان سعيد عزوز يتعثر بعض الشيء) (ص 121)، وتكون النهاية المأساوية حين يقتل على يد ابنه غير الشرعي الذي انضم إلى جماعة متطرفة مقاتلة.

المفارقة إذن، أن كل ارتقاء في مراتب الجهاز السلطوي يواكبه سقوط في الروح، وتشرد شيطاني في المجهول. وبالتالي يمثل صعوده صورة ساخرة للسقوط، أو ما يسميه ملتون "السمو الرديء" (عجيب أمر الحياة.. ل**قد وصلت للذروة فإذا بها تظهر لي كهاوية مفتوحة**، سرداب مظلم، قلعة محصنة ولكن فارغة...) (ص 152).

إن "الصعود الهزليّ" ساخر بسبب القيم المقلوبة للعالم المنحط. (يختلط الزمن فلا يعود يمشي على رجليه ولكن على رأسه). الثورة تغتال أبناءها الأوفياء لمبادئها، وتكافئ الوصوليين والانتهازيين، والاستفادة من الخيرات الاجتماعية مرهونة بمدى الولاء للنظام، أي لجماعة السلطة المتحكمة في موارد النفوذ والمال والقوة.

وإذا كان محكي البطل في بنيته العميقة يحاكي على نحو ساخر نموذج البحث، فإن مغامرته لا تنتهي بعودة ظافرة. على الرغم مما يحققه البطل من نفوذ وسلطة داخل الجهاز، فإنه لا ينعم بالاستقرار، بل يسقط في دوامة التفسخ والانحلال.

من المنظور السيميائي الذي يحدد أنماط الوجود، لا تتمكن الذات (البطل) في نهاية برنامجها السردي من نقش وجودها **كذات محققة**، حيث أن ارتقاءها في الجهاز لا ينقلها إلى حالة الاتصال مع موضوع القيمة، وكل ما ينتج عن هذا الارتقاء (أي

نمط الوجود كذات محينة) هو التحول/المسخ. لا يتعلق الأمر إذن، **بقصة ظافرة**. إذ تشكل نهاية الصعود ذروة السقوط.

في النهاية تنتصر منظومة الفساد (السلطة)، ويفقد قيمه، يتحول إلى جسد بدون روح، إلى مادة فاسدة لا تصلح سوى للقتل. وإمعانا في السخرية من مصير البطل، يستعير المتخيل وعلى غرار نموذج كافكا صورة "دراكولا" لوصف هذا التحول، حيوان مفترس يعيش على امتصاص دماء الآخرين.

الملاحظ أن التحول/المسخ يتم في المرحلة التي ينضم فيها البطل إلى الجهاز. ولهذا التموضع دلالته، من حيث إحالته على النسق الأكسيولوجي للنص. إنه يحدد البعد الإيديولوجي لمنظومة الفساد. بمعنى أن هذا التحول تقوم به المؤسسة الإيديولوجية للسلطة، وذلك بخلاف التحول في رواية "أحلام بقرة" للروائي المغربي محمد الهرادي، الذي تقوم به المؤسسة الطبية، حيث يخضع البطل لتحول من الإنساني(بشر) إلى الحيواني (بقرة). وتستدعي ثيمة التحول علاقات تناصية وشيجة بين النص ونصوص معاصرة في مقدمتها رواية المسخ لكافكا. والنص نفسه في لعبته المرآوية يكشف عن انتسابه لهذه السلالة الكافكاوية (وأنا في العاشرة من عمري عندما أهدتني معلمة العربية قصة "المسخ" ومن يومها لا أدري ماذا حدث في رأسي، سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات..) (29)

وإذا كان سرفانتس بحسب إدوارد سعيد يحقق لبطله نوعا من الخلاص الجزئي، لأن دون كيخوت يتدبر أمر بقائه بعيدا عن التلوث في نقاء قصده، وقدرته على نقل شيء من إشعاع شعره الظافر، على الرغم مما فيه من مثالية مجردة وسخرية من النفس، إلى خصمه المنتصر، فإن البطل بتخليه عن مثله العليا، وانضمامه للجهاز يسقط في التلوث، ويصبح عرضة للكاوس (العماء).

ما تشخصه الرواية إذن، هو سرد دائري بدون خلاص، لأنها لا تقدم أية حلول لإشكال البطل. يعيش "رضا الشاوش" حياته هاربا من صورة أبيه السجان المتسلط، ويخوض تجربة الخلاص من عقدة الأب، لكن مغامرته تنتهي بالسقوط في دائرة أبيه، يتحول إلى شخص مثله يقتل الناس لفائدة النظام (لقد قررت أيامها عدم الحديث عن أبي، لقد خرجت من تلك القوقعة نهائيا، ولم يعد لي أية علاقة بماضي ذلك، كنت هاربا منه، مع أنني كلما هربت كلما عدت، حتى أيقنت بأنني مرتبط به بخيط

سحري، ومندمج حتى العظم بداخل تلابيبه، لقد فتحت الباب أخيرا لنفسي كي أكون مثله، شخصا ينفذ الأوامر ويعيش بلا ضمير. صرت أبي بشكل لاواع) (ص 122)

إذا كانت هندسة الدائرة هي ما يحكم مسار البطل، بما يؤشر على نوع من الحتمية في المصير، وعلى زمنية مغلقة، لا تتيح أي مجال للتغيير، فإن المتخيل كما سنرى، يشخص على المحور الانشطاري نماذج انتهاكية، استطاعت أن تخرق دائرة السلطة، وتخلق إشراقة أمل للتحرر والتغيير، وبالتالي تقدم بدائل جديدة. حتى وإن كانت تتحرك على مستوى الهامش، فإنها تحدث اختراقات عميقة في نسق السلطة، وتحضر كعلامة إنسانية مشرقة وسط عالم المسخ والظلام الذي يلف المتخيل الروائي (كان تفانيه (عدنان) وإخلاصه لموقفه منذ ترك البلاد مختارا المنفى والحرية على العيش حيث يستلذ الحياة في بلده أمرا مثيرا للإعجاب. مسار آخر غير مساري، كما لو أن الحياة تريد دائما أن تقدم للعالم نموذجين واحد يغرق في عتمتها، وآخر يشع بنورها، ولقد كان يبدو لي من بعيد كنقطة ضوء لن أصيرها..) (ص 153)

لعبة التمويه/الذئب الذي يظهر ويختفي

إذا كانت بنية الازدواج (الصعود/السقوط، النور/الظلام) تموقع المتخيل في فضاء بيني يقع بين حدي الهجاء والرومانس، الأفول والإشراق، فإنه (الازدواج) يشكل على صعيد التركيب إستراتيجية سردية تتضمن تفكيك الخطاب السردي إلى حكايتين، حكاية الروائي/الكاتب مع المخطوط، وحكاية "رضا الشاوش" صاحب المخطوط. يتجاوز الازدواج الحكائي وظيفة الانعكاس المرآوي ليدشن صيرورة من التقاطعات والتمفصلات بين الحكايتين، تقوم على لعبة التمويه.

تروي الحكاية الأولى بصوت المتكلم علاقة الروائي/الكاتب بشخصية "رضا الشاوش" الذي تعرف عليه في بيت "عمي العربي". أثار فضوله الأدبي فقرر مطاردته من أجل معرفة أسرار غموضه (غير أن ما شدني إليه لم يكن شكله... تخيلته بطلا تراجيديا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها... حرك دون شك فضولي، وقررت من يومها مطاردته كما يطارد محقق مجرما ارتكب جريمة استثنائية). (ص 6)

الملاحظ أن الحكاية الإطار لا تنغلق على نموذج السيرة الغيرية. بمعنى أنها لا تقتصر على تقديم شخصية "رضا الشاوش"، بل تستدعي نصية السيرة الذاتية، حيث تقدم معلومات تخص حياة الروائي/الكاتب(كان ذلك في أواخر شهر سبتبر من عام 1985، تلك الفترة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس... كانت تمثل بالنسبة لي بداياتي في درب الكتابة، وكنت تحت تأثير قراءات شيطانية كثيرة ومتنوعة... كنت مدفوعا بسحر جنوني إلى هذا الطريق... كنت أنظر له على أنه شيء سيحدث وكفى، يوما ما كنت سأحقق وجودي الحقيقي ككاتب، وليس كأي كاتب عارض، ولكن ككاتب يستحق هذه التسمية بالفعل.) (ص 5)

تنقش الرواية إذن جغرافيتها النصية في تمفصل المابين، كفضاء انتهاكي للحدود، بين نسق السيرة الذاتية ونسق التخييل الروائي، وبالتالي تتوزع لعبة السرد على الاستراتيجيات المتداخلة بينهما، حيث يتقاطع التخييل والسيرة، الذاكرة والسرد، الماضي والحاضر، ليولدا صورا مركبة من الهوية والكينونة، من التاريخ والوجود، مؤطرة وفق قانون الازدواج، ويتوزع التلفظ السردي على موقعين، صوت الروائي في

"التقديم"، وصوت "رضا الشاوش" في المخطوط. ويتم ضبط العلاقة بينهما وفق نسق التأطير الذي بموجبه تكون حكاية المخطوط (الحكاية المؤطرة)متضمنة في الحكاية الأولى(الحكاية الإطار).

بتوظيف تقنية الإطار، يحاول الروائي إيهامنا بأنه ليس كاتب النص، وأن مهمته اقتصرت - بمفهوم السيميائيات - على القيام بدور "العامل المساعد" على نشر المخطوط. وفي" التقديم "الذي كتبه الروائي للمخطوط، يوضح ظروف وقوع المخطوط بين يديه، ويعلن أنه لا يتحمل أية مسؤولية فيما يقوله محتوى المخطوط.

يأتي التقديم إذن، كتصريح بإبراء الذمة من تبعات المخطوط، ولذلك لا يدعي الروائي ملكية النص. وبمقارنته بالنموذج البدئي للسارد، هو سارد أقل درجة من السارد الكلاسيكي في التراث السردي العربي. فإذا كان السارد في المرويات العربية ينسب الحكاية للغير، ويكتفي بوظيفة النقل عن سارد مجهول(بلغني، زعموا أن...) فإن الروائي، يتنازل عن وظيفة النقل، ويتضاءل دوره إلى مجرد عامل مساعد على "نشر" المخطوط، كما هو دون زيادة أو حذف. وبالتالي لا يرقى إلى مستوى السارد من الدرجة الثانية، التي ارتضاها السارد التراثي لموقعه الاعتباري.

من منظور الدينامية النصية يشتغل (التقديم) الخاص بمحفل الروائي/الكاتب **كميتانص**، يقوم بوظيفة تنوير متعددة لسياق كتابة الرواية وديناميتها الخاصة. فالرواية تحكي من موقع مزدوج، تكون وعي الكاتب الاستطيقي (معايير الكتابة) وسياق كتابة النص (العثور على المخطوط). ومن جهة ثالثة تحكي قصة "رضا الشاوش" الشخصية الرئيسة، الذي يقوم بوظيفة مزدوجة، التشخيص والسرد، باعتباره شخصية/ساردة. ويمكن إجمال وظائف الميتاروائي في النص فيما يلي:

- توضيح سياق كتابة الرواية: الإطار العام (الزمنية، المكان، البطل).
- تقديم صورة عن الكاتب كوعي سيميائي استطيقي: بداياته في الكتابة، وعيه الجمالي، قراءاته الأدبية والفكرية.
- توضيح معايير الكتابة ومرجعيات المتخيل: (كان مثل تلك الشخصيات الروائية التي تملك ماضيا معقدا، وتجربة مرة، وعلى جرف من السقوط.. تخيلته بطلا تراجيديا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها، قلق ميتافيزيقي حاد، وانحلال في الروح...) (ص 6)

بالإضافة إلى وظيفة التنوير المزدوجة للنص (الميتاروائي، الحكاية)، يمكن اعتبار التقديم بمثابة رحم لتكون النص. ومن ثمة يشكل العتبة الأولى التي ينطلق منها القارئ إلى الرواية. وعبر هذا الموقع المتقدم يقترح الروائي/الكاتب سيناريوهات ممكنة للقراءة.

انطلاقا من هذا الفعل التدشيني، يحفر "التقديم" موقعه الهرمي في هندسة النص. إنه بمثابة المنصة التي تسبق النص. منها يدشن القارئ مغامرته في استكشاف عوالم الرواية، ويبني تخميناته وتوقعاته حول ما ينطوي عليه المخطوط من أسرار وكنوز.

وإذا كانت وظيفة الميتاروائي على المستوى الظاهر، الإيهام بتجريد الكاتب من سلطة النص، بنسبة النص إلى شخصية متخيلة، "رضا الشاوش" صاحب المخطوط، بما يجعل الكاتب في حل من تبعات النص، فإن التحليل يؤكد عكس ذلك. فالتقديم كما رأينا، يمثل الموقع المتقدم لتدشين فعل القراءة، يتمترس خلفه الكاتب ليوزع خيوط اللعبة السردية، حيث يضطلع بدور المخرج في العرض المسرحي، حين يستغل موقع "التقديم" لعرض تفسيرات وإضاءات سيكولوجية وجمالية لشخصية "رضا الشاوش"، تعمل بالأحرى على شكل معايير موجهة للقراءة:

- معيار العمق الشخصي (كان مثل الشخصيات الروائية التي تملك ماضيا معقدا، وتجربة مرة في كل شيء، وعلى جرف من السقوط....) (ص 6)
- معيار التعقيد: (قلق ميتافيزيقي حاد، وانحلال في الروح، وسوء تكوين، وجروح قديمة لا تندمل..) (ص 6)
- معيار النموذج (تخيلته بطلا تراجيديا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها)

هذه التعليقات هي بمثابة قراءة وتأويل للبعد الدلالي للنص، وتطرح نفسها على شكل مبادئ جمالية للقراءة والتلقي، تسبق تعرف القارئ على شخصية "رضا الشاوش" كما تقدمها سيرته بمنظوره الخاص، ويتخيلها.

تحتل هذه التعليقات موقعا مهما على صعيد التلقي، وليس ذلك باعتبار الحيز المخصص لها في التقديم، بل باعتبار النسق النظري الاستيطيقي الذي تكشف عنه، والذي يمثل الدور الآخر للمؤلف في النص، دور "السارد السيميائي" بتعبير "كريزنسكي" بهذا المعنى المؤلف هو "المنظم العضوي والمركزي لكل موجهات السرد وصيغه، وهو من يضع السارد في موقعه من الخطاب[1]". ففي الوقت الذي يحاول الروائي/الكاتب إيهامنا بتنازله عن ملكية النص، وبالنتيجة عن سلطته، نلاحظ أنه ينعم بامتيازات الكلمة الأولى فوق المسرح، وبفضله وصل هذا المخطوط إلى القارئ في شكله النهائي. وبالتالي لولا وجوده، لكان مصير المخطوط النسيان والغياب. كما لو أن الأمر يتعلق بالتحكم في شرط آخر للخطاب، هو شرط القراءة. وهي تتعلق بدون شك بذلك الجزء من الخطاب الذي يتعلق بالسلطة والرغبة، سلطة الكاتب على الشخصيات وفي نفس الوقت رغبته في التحرر من هذه السلطة بنسبة الكتاب لشخصية متخيلة. إنه مثل ذئب الروائي المغربي محمد زفزاف في روايته "الذئب الذي يظهر ويختفي"، يمارس لعبة التمويه، الظهور والاختفاء، الحضور والغياب. وبهذه الإستراتيجية المزدوجة يتخلص النص من الصورة التقليدية للمؤلف، "المؤلف كمبدأ تجميع للخطاب، كوحدة وأصل لدلالات الخطابات، وكبؤرة لتناسقها[2]."

---

1 فالديمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص 215.

2 ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير بيروت، 1984، ص 19.

النموذج البنيوي/التشعب بدل الانغلاق

تأخذ حكاية البطل "رضا الشاوش" شكل محكي تربية وتكوين، يشخص التمفصلات الأساسية في نمو شخصيته وتكوين وعيه، ابتداء من الأسرة والمدرسة وصولا إلى مرحلة النضج والعمل. نتيجة لذلك، يقع النص في الفضاء البيني للسيرة الروائية التي تقدم المراحل الأساسية من حياة شخصية متخيلة.

وإذا كانت رواية التربية بحسب" لوكاش"[1] تتجاوز إشكال الانفصال اللامحدود (القطيعة بين الذات والعالم) عن طريق فرض تسوية بين المثل العليا والعالم، عبر تحويل القيم إلى تجربة معيشة، فإنها تقع على مستوى البناء الشكلي بين نموذج الرواية المثالية المجردة ونموذج رواية خيبة الأمل، بواسطة عملية تركيب بينهما. وهو ما يترتب عنه، صياغة بنية شكلية جديدة تخص رواية التربية، تقوم على التركيب بين **الفعل**(المبدأ الجمالي المؤسس لرواية المثالية المجردة) **والتأمل**(المبدأ الجمالي المكون لرواية خيبة الأمل).

الملاحظ أن محكي "رضا الشاوش" وإن كان يستلهم نموذج التربية، فإنه لا يتقيد بمعادلته السردية المنطقية، حيث يخلخل توازن طرفي المعادلة بتغليب عنصر التأمل على عنصر الفعل، وهو ما يساهم في تحرير المحكي من الطابع الأطروحي المباشر، لصالح تذويت الكتابة، عبر استدعاء شعرية التأمل، واستبدال مبدأ التسوية (تكيف الذات مع العالم) الضامن لوحدة النسق، بمبدأ النفي السلبي (انفصال الذات عن محيطها) الذي يفجر الكلية إلى ذرات متشظية، وأجزاء منفصلة.

ثمة انتهاك آخر يدشنه محكي "رضا الشاوش" في هندسة رواية التربية، التي تقدم ترسيمة منطقية لقانون التحول، حيث يحدث التحول على صعيد وعي البطل من الجهل إلى المعرفة، معرفة الذات في علاقتها بالآخر، وعلى صعيد الكينونة، من الانفصال إلى التكيف، يواكبه تحول من السلب إلى الإيجاب، بحيث نكون بصدد بنية سردية تطورية، تعكس من وجهة نظر العقل التاريخي تقدما على مستوى القيمة، يتجه في خط تصاعدي، نحو الأمام.. بالمقابل يقدم محكي "رضا الشاوش" نموذجا نقيضا، تحول في حالة إرجاء، غير مكتمل. معرفة سلبية في حالة نفي لموضوعها،

---

1 جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، 1988، ص 127.

يواكبها تحول من الإيجاب إلى السلب، من المثالية إلى الشيطنة، من الرومانس إلى الهجاء، بحيث يكون مسار الذات رهين سردية ارتدادية، لاخطية، يعكس نكوصا على مستوى الصيرورة.

غير أن محكي "الشاوش" وإن كان يتبنى النموذج البنيوي الفردي (سيرة فرد)، فإنه يقوم على بنية منفتحة. ما يؤسس هذا الانفتاح هو مبدأ التشعب الحكائي. ذلك أن السرد يعمل على توليد محكيات من داخل النموذج المهيمن. ليست بالضرورة نسخة مطابقة له، لأنها في صيرورتها المتشعبة، تخضع لقانون الانتظام الذاتي. إن التشعب ليس سوى الانتقال من حكاية إلى حكاية أخرى في بنية النسق، بحيث ينفتح النموذج في صيرورة الانتقالات على احتمالات جديدة. وهذا ما يستلزم توالدا في المنظورات والأصوات. بهذا التشعب تنهض الإستراتيجية السردية باعتبارها تنضيدا للجدليات بين النموذج والصيرورة، بين الاستمرارية والتقطع، بين النسق والطارئ. هذا التشعب يضمر - كما سنرى - بنيات جدلية دينامية مدارها شبكة العلاقات والتشاكلات التي تربط النموذج بتشعباته:

- **محكي العربي بن داود** (الجميع يناديه بعمي العربي، كان قد فتح بيته لجميع المشاغبين، أو من يراهم كذلك في السياسة والفن والأدب، وكان يسهر على راحة كل من يزوره فيهديه كتبا، أو قنينة نبيذ يحضرها له ضيوفه... كان مجاهدا أيام الثورة، ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السجن، وشرد، وعذب، وغير ذلك، وأنه بقي وفيا لمبادئه، ومعارضا لخصومه، ومنتقدا للنظام) (ص 7)

رمز لكل قيم الخير والعطاء، يمثل نموذجا نقيضا لنموذج "رضا الشاوش". يناقض أيضا الصورة التقليدية للأب المتسلط الذي يفرض صوته القهري داخل الأسرة. على عكس والد "رضا الشاوش"الذي كان جزءا من النظام الأمني يعمل في خدمته، كان العربي معارضا للنظام، ودفع ثمن هذا القرار(وأن كل ذلك كلفه غاليا فترك مهنة الصيدلة التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذية ثم عاد لمهنته بعد نهاية السبعينات ورحيل الرئيس هواري الذي كان يمقته أشد المقت، ونادرا ما يمدحه،... وكنت أذكر دائما أن والدي كان يقول أشياء حميدة عن هذا الرئيس) (ص 8). لذلك ظل

الابن "رضا الشاوش" يعتبر "عمي العربي" أبا تربويا بديلا عن الأب البيولوجي. أكثر من ذلك ظل يمثل له نموذج الأب الروحي، (كان معلمي العربي هو معلمي السياسي، وأبي الروحي، وفي تلك البدايات كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء، وكان عكسه يتكلم عن الزعيم بطريقة فيها النقد اللاذع، والسخرية الحقودة) (ص 37)

- **محكي الأب**، نموذج الأب المتسلط، ركن أساس في بنية النظام، يمثل جانبه الأمني البشع. بفضل ولائه لهذا النظام ترقى إلى مدير سجن(لم يكن أبي أبلها بالتأكيد، كان رجلا يؤمن بذلك الزعيم، ويصدقه، ويدافع عنه، ويعتبر نفسه جنديا في خدمة تعاليمه، مناضلا في جهاز سلطته، ورقما له دور في هذا العالم الذي يحكمه بيد من حديد). (ص 32)
- **محكي الجماعة اليسارية** التي كانت تنشط ضد النظام في الخفاء. تضم مجموعة من الشباب الذين يدرسون في الجامعة، طلاب حقوق، وفلسفة، ولغة فرنسية، يجتمعون سرا في أحد البيوت، ويحلمون بالتغيير، قررت المواجهة مع النظام بدل الصمت، تتعرض للتفكيك على يد النظام. سيكون لهذه الجماعة أثر عميق في تشكيل وعي "رضا الشاوش".

تقدم هذه الجماعة نموذجا نقيضا لقوى الاستسلام والقبول بالواقع (إن الفشل الحقيقي هو أن يموت الإنسان دون أن يحاول، أن تفشل في تحقيق ما تريد شيء، ولا تعمل من أجل تحقيقه شيء آخر) (ص 39). سيتم القضاء عليها بعد حملة اعتقالات لأعضائها، وسيكشف الشباب المتحمس بعد تفكيكها أخطاء قادتها، يقول رفيق(لقد كنت شابا مندفعا والعيب في القادة، هم كانوا يحللون ويسيروننا بالطريقة التي يريدوننا أن نسير بها.. سرنا خلفهم وعندما بدأت الاعتقالات لم يعتقلوهم بل نحن، تصور هم تمكنوا من الفرار والبعض قام بصفقات مشبوهة مع النظام، لقد صاروا اليوم من الوجوه البارزة فيه..) (ص 68)

- **محكي سعيد عزوز** محقق في الشرطة، زميل "رضا الشاوش" في الطفولة والمدرسة. من أسرة فقيرة، علاقته بالبطل متوترة منذ أيام المدرسة. عنصر

أساس في بنية النظام الأمني. لا يؤمن بأية معايير أخلاقية أو فكرية، مستعد لفعل أي شيء من أجل طموحه (وإن طموح هذا الشخص ليس أن يحقق ذاته، ولكن أن يسحق ذوات الآخرين، وتذكرت والدي الذي كان قد مات منذ سنين وشعرت بنقمة وأنا أقول لنفسي: كم ستلد الجزائر من هذا النوع الذي لا يتحقق إلا بتدمير الآخرين.) (ص 50)

- **محكي عدنان** الصديق الوحيد "لرضا الشاوش". صار أستاذا في الجامعة (كان عدنان ماركسيا كما يقول عن نفسه، ماركسي فرداني، يؤمن بفرديته كثيرا، وإن كان يميل لأفكار الصراع الطبقي ويؤمن بأننا مجتمعات بحاجة لفكر مادي جدلي يحررنا من الغيبيات..) (ص 46).

على خلاف الجماعة اليسارية السرية، يعتقد البطل بأن عدنان (كان أهون من أن ينخرط في أي تنظيم من أي نوع، وكان كلامه مجرد كلام يوتوبي لا علاقة له بالواقع). بفعل انسداد آفاق التغيير، هاجر إلى فيينا، واستقر بها. سيكون لعدنان أثر عميق على شخصية البطل، (هو الوحيد الذي أستطيع التكلم معه في أموري الخاصة... بفضله هو دائما درست في معهد التكوين.. وبعدها أمن لي هذا العمل) (ص 55).

يمثل عدنان نموذجا نقيضا للشرطي سعيد عزوز. فإذا كان ما يربط سعيد عزوز بالبطل هو علاقة التوتر (الغيرة، الخصومة)، فإن ما يربط البطل بعدنان هو علاقة المسارة والمساعدة. وبالتالي يمثل سعيد عزوز على مستوى القوى الفاعلة، عاملا معيقا لحلم البطل، بالمقابل يمثل عدنان عاملا مساعدا. وفي الوقت الذي يمثل "عدنان" نقاء اليوتوبيا، يمثل سعيد عزوز بشاعة السلطة.

- **محكي رانية مسعودي**، فتاة جميلة، فاتنة ومفتوحة، أحبها البطل منذ صغره، لكنها كانت على علاقة بشاب آخر، لذلك ستظل علاقته بها ملتبسة. تتأزم العلاقة بينهما أكثر بزواج رانية من شخص آخر، حينها يقدم البطل على اغتصابها. يطلقها زوجها، وتنتهي بها

المصائر عاملة في كباريه ليلي. تمثل نموذجا انتهاكيا، حيث أنها تقرر التمرد على نسق الثقافة الذكورية، وتتزوج من الشخص الذي أحبته، على الرغم من رفض أسرتها، وتدفع ثمن رفضها، بالانفصال عن الأسرة.

- **محكي معلمة العربية،** نموذج للمعرفة والتنوير، يناقض نسق التسلط (كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية، وتتكلم كما لو أنها أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور على عكس المعلمين الآخرين لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكل ما نفعله، وكانت.. تهدينا كتبا للقراءة.) (ص 29). تمثل على محور قوى النص نموذجا انتهاكيا لنسق التربية السلطوية (على عكس المعلمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكل ما نفعله، كانت تبدو متحررة من الخارج، أنيقة وهادئة الجمال.) (ص 29) لم تستسلم لتحرشات المدير بها وتمردت على سلطته حينما حاول التطاول عليها. (لم أر معلمتي تشتم قط، لقد كانت طيبة، وبالتأكيد كانت العملية مدبرة من طرف البعض لأنها لم تكن تشبه الجميع، مختلفة، كانوا يشبهون بعضهم البعض. لقد حاول المدير التحرش بها عدة مرات، وعندما هددته بتبليغ الشرطة، استغل علاقته بالحزب ليكتب تقارير مسيئة لشخصيتها،... ثم دبر لها مقلبا تافها، اتهموها بتعليم التلاميذ أشياء محرمة، والتمادي في الدعوة للتحرر من سلطة العائلة.) (ص 31) على خلاف" رضا الشاوش"، لم تتنازل المعلمة عن مثلها، ولم تخضع لمنطق السلطة، و(دفعت ثمن هذا غاليا، بالرغم من أنها تركت المدرسة منتشية وهي تقول: لا يمكنني العيش مع هؤلاء الكلاب..) (ص 31)

تركت أثرا عميقا في تربية وتكوين "رضا الشاوس"، عندما أهدته في العاشرة من عمره رواية (المسخ) لكافكا، من يومها كما يقول (لا أدري ما حدث في رأسي، سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات...) (ص 29)

- **محكي الجهاز**: يتعلق الأمر بجهاز أمني يتحكم في مصادر السلطة، و يعمل في الخفاء. تقوم بنيته التنظيمية على هندسة هرمية صارمة، المنتمي إليه يتحول إلى (عبد مأمور) (لقد بدأت الأمور هكذا بعد الاستقلال، التقينا، وتحدثنا، وكانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار) (ص 127)

كانت تقوم بتصفية المعارضين للنظام، وأخذ عمولات من رجال الأعمال بالقوة، تتحكم في مصادر القوة، السلطة والمال وجهاز الأمن.

تحيل هذه المحكيات على نماذج دلالية وثقافية متعددة، تتحدد اتجاهاتها ومواقفها وعلاقاتها بالنسق المهيمن، نسق السلطة، بحسب قيمة موضوع الرغبة. هناك من ارتضى الخضوع للنسق، و تحول إلى مجرد دمية في نظام السلطة، وهناك من قرر انتهاك النسق، بمعارضة السلطة وفضح بنيتها القمعية، ودفع ثمن معارضته. وهناك من اختار المنفى خارج الوطن، بدل الخضوع لسلطة القمع، بحثا عن إمكانيات جديدة للفعل.

ومثلما تتعارض هذه النماذج في اتجاهاتها ودوافعها، تتعارض أيضا في مواقفها ورؤاها. يمثل عزوز نموذج الوصولي والانتهازية. بينما يمثل البطل نموذج الارتداد عن المثل العليا ولانشطار الهوية وخيبة الأمل. بالمقابل يمثل سي العربي نموذجا لتحدي نظام القمع، بالوفاء للمثل والمبادئ. ويمثل الصوت الأنثوي في هذا النسق السلطوي الذكوري نموذجا ديناميا، يعمل النص على إبراز صوته الانتهاكي. بدل أن تشكل الحكاية نسقا متجانسا، تمثل صيرورة منفتحة على التشعب والتغاير في مساراتها السردية والدلالية. فهي وإن كانت تتبنى ترسيمة النموذج البنيوي الفردي، من حيث أنها حكاية فرد لحياته، وللتجارب التي تنجزها الذات، فإنها تؤشر في نفس الوقت على انتهاك قوانين هذه الترسيمة، باعتماد مبدأ التشعب، حيث يشكل كل انبثاق سردي، مسارا جديدا يمكن انطلاقا منه أن يعاد تأويل كل شيء من بدايته. ومن جهة أخرى، من أجل الإمساك بقواعد الاشتغال الداخلي للنص، ينبغي تحديد قواعد تداول التشاكلات التي تتبدى من خلالها التحويلات في مجرى النموذج الأصلي. في مقابل النموذج الشيطاني (البطل، الجهاز، الأب، عزوز) ينهض نموذج بديل، هو النموذج التنويري (سي العربي، الجماعة اليسارية، عدنان،).

هذه النماذج المنبثقة لا تتميز عن الحكاية الأصل، بالتلوين الأخلاقي المختلف إيجابا أو سلبا، أي الخير في مقابل الشر، أو خدمة السلطة في مقابل معارضتها، بل تتميز عنها في الإستراتيجية والخطاب. المسار الشيطاني يتحكم في الوضع القائم، ويكسب شرعيته من الماضي (الثورة) بالاعتماد على قوة القمع، بالمقابل ينبثق المسار التنويري من الداخل، منتهكا قوانين السلطة، ومنفلتا من إستراتيجيتها في الضبط والتحكم، يؤسس شرعيته بقوة الخطاب الانتهاكي، خطاب الحرية والتحرر، ويستمد قوته من أفق المستقبل. من وجهة نظر القوة يسيطر المسار الأول، إلا أنه وبفعل انبثاق هذه البنيات الجديدة، وما أفرزته من قوى انتهاكية بديلة، قوى الاختلاف والمعارضة، حتى وإن كانت توجد في وضع الهامش، بتبنيها إستراتيجية مضادة، تعرض قوى السلطة لارتجاجات عنيفة على مشارف نهاية النص، تهدد تماسكها، بزرع بذور التفكك والشك في منطق إيديولوجيتها.(لماذا سارت الأشياء بعدها عكس ذلك، لقد حاربنا في البداية المعارضين العملاء للإمبريالية، ولكننا أصبحنا العملاء، نحن من يخدم مصالحهم، ونسيرها لهم، ونأخذ بعض الفتات) (ص 127).

سياسات السرد/انتهاك المحظور

يصور مجاز الهجاء العالم في شكل منحط وساخر من أجل نقده وهدمه. هذا ما تؤكده هيمنة مجازات الخيال الشيطاني (الظلام، البشاعة، الدهاليز، المسخ) على المتخيل السردي. ففي مواجهة إستراتيجية السلطة المتمثلة في تقديم رواية رسمية أحادية للتاريخ، تقع إستراتيجية التخييل الروائي في صميم النزاع على استعمالات الماضي، حيث يتحدد الرهان الاستراتيجي للتخييل في تقديم سرديات بديلة ومنظورات مغايرة للتاريخ، لتلك التي تفرضها السلطة، أو يقدمها رواة نيابة عنها(الأب، الأخ، سعيد عزوز، الجهاز الأمني).

وكم بينت جينيالوجيا "نيتشه" تشكل عملية كتابة التاريخ وميراث الذاكرة إحدى مرتكزات السلطة في تأسيس شرعيتها والحفاظ على نفوذها، حيث تقوم بترسيم الخطوط الحمراء لما يقال وما لايقال، ما يكتب وما لا يكتب (للأسف نعم، أنا أنصحك، لا تقترب من الآن فصاعدا من سعيد، لا أدري ما هي نواياه، ولكني حذرته وهو فهم الإشارة جيدا، **ليس بإمكان أحد النبش في الماضي السري لبلدنا**) (ص 73).

يقوم رهان التخييل إذن على الحفر السردي في الماضي السري للثورة الذي أحكمت السلطة حوله خطوط المنع. ويتم إطلاق قوة الانتهاك بتشخيص الأصوات المقموعة، التي تقدم حكايتها البديلة لحكاية السلطة. وبالتالي كتابة تواريخ جديدة، تفضح المسكوت عنه في رواية السلطة، ومن جهة أخرى خلخلة المقدس (نقد الثورة) الذي ترتكز عليه السلطة في مشروعيتها (لكن رجال الثورة تحولوا بقدرة قادر إلى رجال الثروة لاحقا، وقسموا البلد لقسمين، قسم نافع يعيشون فيه، ويتبخترون في نعيمه، وقسم فاسد، تركوه ينتحر في فوضى أزماته اليومية، وينتحر غرقا في بؤسه الاجتماعي والمادي والأخلاقي على السواء.) (ص 98). وهذا ما يبرزه النص في الاستغلال البشع من قبل السلطة لميتافيزيقا الثورة في فرض روايتها للتاريخ وإقصاء الأصوات الأخرى المعارضة (المجاهد سي العربي، والد سعيد عزوز...)، وارتكاب الجرائم ضد المعارضين باسم الثورة، حيث تشتغل الآلة الدعائية للسلطة في نشر الأكاذيب (ما يهلكنا اليوم هو الصمت، النفاق، الكذب، تقرأ جرائدهم فتضحك، تمزق رأسك، وتقول يا للفظاعة ما هذا البلد الذي يسجن نفسه في الأكاذيب، لن يقدر الناس على التحمل... ستنفجر في يوم من الأيام.) (ص 88)

في مواجهة إيديولوجيا المنع والكذب، يبني التخييل الروائي إستراتيجيته بإعادة كتابة قصص الثورة، بالنبش في التاريخ والذاكرة، وإحياء الروايات المنسية والمقموعة (صوت سي العربي)، وإسماع الأصوات البديلة. وهو ما يفضي إلى إعادة تمثيل وضع المهمشين والمقموعين في وجه المهيمنين، بالتوازي مع جعل الأسس الخفية لتلك السلطة مرئية، ثم تفكيك وحدة خطابها، وكشف وظيفتها في مجال إسكات الفرد وقهر المواطن. وهذا ما يشكل تهديدا حقيقيا لخطاب السلطة من المنظور المهمش حول التاريخ، ومن الانتهاكات التي تفرضها أنساق بديلة غير خاضعة للنظام، ومن أشكال التهجين والأسلبة والتذويت.

انبثاق هذه الديناميات البديلة من داخل النظام، رغم الانتشار الميتافيزيقي للسلطة على مفاصل المجتمع، يؤكد أنه ما من حتمية مطلقة قادرة على بسط نفوذها على مجموع الكلية، "فإن ما هو جدير بالتكرار القول إنه، مهما بلغت سيطرة عقائدية ما أو نظام اجتماعي ما من الاكتمال الظاهري، فستكون ثمة دائما أجزاء من التجربة الاجتماعية لا يغطيانها ويسيطران عليها. ومن هذه الأجزاء تنبع حالات

كثيرة جدا معارضة واعية للذات وجدلية معا. وليس هذا على القدر من التعقيد الذي يبدو عليه. فمقاومة بنية سائدة تنبع من وعي متصور، بل ربما كان أيضا ناشطا، من قبل أفراد وجماعات خارج تلك البنية وداخلها بأن بعض سياساتها، مثلا خاطئة[1]".

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، 1997، ص 298.

إغواء الازدواج:
تقويض قانون السلطة
في "كهوف هايدراهوداهوس"

تدور أحداث الرواية في سياق عوالم أسطورية غرائبية مشروخة بسياسات الازدواج، في فضاء متخيل يسمى هايدرا هودا هوس، يوسم بأرض الكهوف الكبرى. تشفير بدائي يضاعف سمة الخرافة في المتخيل. شخصيات المتخيل كائنات أسطورية من جنس السنتور. والسنتور بحسب ما تقول الميتولوجيا الإغريقية كائن خرافي. نصفه العلوي جسد إنسان ونصفه السفلي جسد حصان. تسمى في النص بكائنات الهوداهوس.

بهذا التشفير المضاعف تنقش رواية "كهوف هايدرا هوداهوس[1]" طفرة نوعية في متوالية السرد الروائي عند سليم بركات. بدلا من تمثيل الهوية الذي طبع روايات (فقهاء الظلام، الريش، معسكرات الأبد، دلشاد)، حيث تحضر الهوية من خلال جماعة (الأكراد) متموضعة في جغرافيا محددة (الشمال السوري على الحدود التركية) ومنقوشة في أصالة التاريخ، يتحرر النص الجديد من إكراه هذا التوضيع ويحلق بأجنحة التخييل الجامح في عالم متخيل بدون جغرافيا ولا تاريخ. لا وجود لأي جماعة بالمعنى الاجتماعي تضغط بسياسات هويتها على حرية التخييل، وتحشره في شرنقتها الإيديولوجية، وتحد من اندفاعاته التأويلية وانتهاكاته التخييلية. عالم متخيل صدامي يتأسس على إيقاع مواجهة راديكالية بين بارانويا السلطة ويوتوبيا الحرية، بين الخيال الشيطاني، خيال السلطة، والخيال التحرري، خيال المعرفة.

---

1 سليم بركات: كهوف هايدرا هوداهوس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2004.

الازدواج/انتهاك النظام

مخلوقات الهودا هوس مشروخة بصيرورة الازدواج، فهي من جهة صيرورة إنسان، ومن جهة أخرى صيرورة حيوان (حصان). اللسان مزدوج، لسان إنسان (لغة/كلام) ولسان حيوان (حمحمة) (هل عثرت على النصف الآخر من حلمي، أيها الهودا هوس سوسينو؟، قال خارتيماس الأشقر العرف، وأصدر صهيلا خافتا من حنجرته - حنجرة الكائن المختلس الشكل من نصف إنسان ونصف حصان) (ص 5).

في سياق تنامي المحكي تطغى صيرورة الإنسان على الجانب الآخر في كينونة الهودا هوس، جانب الحيوان. فهي تحب، تكره، تتزاوج وتتآمر، وتتسلى وتتحاور في قضايا فلسفية، حيث يحتل مجلس المناظرة بين الأمير وجلسائه حيزا مركزيا في محكي النص.

على مستوى الانتظام الذاتي، ما يضمن النظام في إمارة هايدرا هوداهوس ويشكل استمراريتها، قانون الحلم المزدوج. إنها كائنات تحلم، لكن على نقيض الألفة (الحلم العادي)، لا تحلم حلما كاملا، بل تتقاسم حلمها مع قرين آخر.(لكل مخلوق في هايدرا هوداس من يشاطره، من الأقربين إليه، نصف حلمه. لا أحد يحلم حلما كاملا. لكن لا أحد يروي لغير شريكه في مناصفة الحلم ما يراه من تجلي منامه عليه بالصور مندرجة في خصائص اللون، أو بلا لون) (ص 8)

يتوزع الحلم بين الشخصية وقرينها، كل واحد يحلم نصف حلم، لا يكتمل إلا بنصف الحلم لدى الطرف الآخر. الحلم الكامل مستحيل التحقق لديها. إنه قانون الازدواج. والحلم في تصورها سر تؤتمن الشخصية وقرينها على حفظه وكتمانه، ومن ثم يحظر إفشاؤه للآخرين. لذلك يمثل البوح به انتهاكا للمحظور يستوجب العقاب.

عندما يقدم الأمير "ثيوني" على إفشاء حلمه في مجلسه أمام الملأ يختل النظام، وتبدأ الفوضى بالانتشار في إمارته (ثيوني، أمير هايدرا هوداهوس ذات الكهوف المجتاحة بالأعمدة المهيبة، خرق الموروث. فاجأ جلساءه الخلصاء... بالطلب إلى زوجته آنيكساميدا أن تسرد نصف حلمها على أسماعهم) (ص 9)

يبدأ النص من لحظة خراب واختلال في النظام. لم تعد كائنات الهودا هوس قادرة على الحلم. صار الوجود في أرض هايدرا هوداهوس اغترابا لا يحتمل "ما الذي يجري في أرض "هايدرا هودا هوس" يا سوسينو؟ خمائر العافية غدت حامضة. غدا

خبز يقيننا حامضا"، قال خارتيماس، وهز ذيله يطرد ذبابة من ذبابات السرخس الصغيرة. لم يعد محتملا ما يفعله الأمير ثيوني. من تظنه أوحى إليه شرارة الجحيم هذه؟ ليس في علم تراب هايدرا هوداهوس، ولا في علم هوائها، هواء الكهوف الكبرى، سابقة يتسلى فيها أمير باستنطاق الناس عن أحلامهم، أيها الهودا هوس خارتيماس. البقاء يتقوض هنا... سأرحل عن هذه الأرض. سأفني في قلبي حنين المكان) (ص 6)

إنه الكاوس الشامل. عالم الظلام الشيطاني. الوجود المتصل بلا أشكال ولا صور ولا أحلام أو إشارات. عالم الهيولى، فيزيائية المادة الأولى، عماء ما قبل الخلق (لي ستة أيام أغمض عيني من الليل حتى الظهيرة، فلا يتجلى لخيال أعماقي صور مرئية أو إشارات ناطقة، يا خارتيماس. اختلط علي وقت الطعام بين الغذاء والعشاء. أترى خاصرتي؟ جلدي لم يعد ملتمعا. إنه هزال الحيرة، وألقى نظرة، من مشارف باب الكهف الكبير، على العراء) (5)

يشتغل الفضاء، إمارة هايدرا هوداهوس، أرض الكهوف الكبرى، كاستعارة بدائية لعالم الكاوس الشامل، (صمت الوجود الناطق) (ص 6)عالم اليباب (موت الأحلام). في ميتافيزيقا أفلاطون يعتبر عالم التجربة عالما ناقصا، لامعقولا. بالمقابل يوجد عالم الكمال المعقول في المخيلة. إنه عالم الصور والمثل والمجردات. وبالتالي، يمثل الإخلال بقانون الازدواج، وموت الأحلام، سقوطا في عالم التجربة الناقص، اللامعقول الشيطاني. بالنسبة لسليم بركات، الأمر ليس بهذه المثالية، الحلم لا يرتبط بعالم المجردات، إنه متجذر في العالم السفلي الأرضي، إمارة هايدرا هوداهوس، باعتباره صراعا ضد سلطة الأمير ثيوني الذي خرق القانون، وانتهك حرمة الرعية وميراثها.

لا يكتفي الأمير بانتهاك القانون، بل يفرض على بقية الرعية من العامة انتهاك قانون الوجود في الإمارة، لكي يبدد عن سمائه سحب الضجر. بالانتهاك ينتهي عالم النظام والقوة وينبثق عالم الفوضى والكارثة والاضطراب.

انتهاك الحلم المزدوج لم يكن كافيا لتسلية الأمير من ضجره الدائم، إذ يستمر الأمير في الوقوع في شراك إغواء السلطة بحثا عن تسلية دائمة من ضجره القهري، يتنكر هذه المرة ويقرر الاختلاط بجموع العامة، على الرغم مما في هذه المغامرة من

مخاطرة، ليتلمس حياتهم وأحوالهم عن قرب. يقع الأمير في شراك الازدواج، **ازدواج التنكر**، الصورة والقناع. يقود القناع الأمير إلى نداء موته، فيقتل على يد الأنثى ديديس التي تعتقد أن" أميرا متنكرا هو أمير ميت".

الشبيه/تدمير النموذج

يتم إخفاء أمر مقتل الأمير عن بناته وأعيان الإمارة باتفاق بين زوجة الأمير والكاهن كيدرومي وشقيق الأمير أكسيانوس، الذين يخبرون الجميع بأن الأمير في خلوة، ويخبرهم الشاعر الفلكي ميدراس بوجود شاعر يشبه الأمير. يتم جلب الشاعر آزينون شبيه الأمير، حيث سيتم إعداده ليحل محله في إمارة هايدرا هوداس.

يمثل آزينون دور الأمير عبر صور المحاكاة الساخرة، ذلك أن قصد المهابة وبروتوكولات الإمارة، يتم انتهاك سلطتها في الانزياح الهزلي للشاعر آزينون. بدلا من صور الكلفة والمهابة والنظام التي يقتضيها مقام السلطة في مجلس الأمير، يشيع الشاعر/الأمير صور الفوضى والهزل "الفوضى هي النظام الأصل". تلك كانت كلمات آزينون - ثيوني في مجلس الخلصاء، وأعيان إدارة الكهف الأعظم. "الفوضى خلاص"، قال من سدة المصطبة التي يجلس عليها..."كلي، عميق، هو الفوضى. تنظيم الفوضى مساس بقدسية الأصل، وإهانة لخصائص الموجودات") (ص 80)

يشتغل التنكر إذن، كتمثيل للاختلاف، الفوضى في مقابل السلطة، الهزل في مقابل الجد، التحرر في مقابل القهر، وبذلك يكون التنكر دليل تمثيل مزدوج، الشاعر آزينون متنكرا في صورة الأمير تيوني، غير أن التنكر يصبح سيرورة من الإنكار[1]. يعجز الشاعر آزينون أن يكون أميرا، فلا ينتج في محاكاته سوى صورا هزلية لصورة الأمير.

الفوضى تحرر من السلطة، لذلك يقرر الشبيه آزينون، ضدا على موقع السلطة عيش فوضاه الجميلة وخرق بروتوكولات السلطة، والمشاركة في سباق الشعراء في انزياح ساخر على نموذج الأمير ثيوني، وهذا ما يثير استغراب كائنات الهودا هوس. إنه انتهاك النسق، باعتباره تدشينا لفعل مختلف عن سيرورة الموروث (أمر جديد أن يشترك الأمير في سباق الشعراء).

---

1 .Homi K. bhabha: the location of culure, Routledge, 1994, p. 86

يتشكل هذا الانتهاك للنسق على أنه إستراتجية رغبة في "عودة المكبوت". الفوضى خلاص من السلطة، أي مطلق الحرية، ذلك ما يصرح به محمود درويش في مديح الظل العالي "حريتي فوضاي".

في هذا الانـزياح الهزلي للتنكر(آزينون - ثيوني) تصبح السلطة مهددة بصور المحاكاة الساخرة التي ينتجها الشبيه (آزينون). ولا يقتصر الدور الانتهاكي للتنكر "على قيام الإفراط أو الانزلاق اللذين ينتجهما تجاذب التنكر (الشيء ذاته، إنما ليس تماما) بـ "تمزيق" الخطاب، بل يتعدى ذلك إلى تحوله إلى ضرب من اللايقين[1]" الذي يزعزع موقع السلطة (لم يكن يهم ما يلقيه آزينون من كلمات ممرغة في عبثها الظاهر..."المركز خطأ في التقدير محيط الفراغ هو مركز نفسه. كل محيط كتلة متنافرة الأبعاد. لا توازن إلا في الفوضى.."، كلمات لم تهم المحيطين بآزينون، ثيوني. وهو نفسه، كان يلقيها كأنه سمعها من أحد ما، مستدرجا بها جلساءه إلى حضور فارغ.)

يتحول الحضور الممتلئ للسلطة بفعل انتهاكات المحاكاة الساخرة إلى حضور فارغ، أو بالأحرى حضور هزلي يتشظى في مسافة المفارقة الساخرة، ذلك أن التنكر يشتغل في صيرورة من التجاذب الاشتباكي بين الأصل (الأمير ثيوني) والشبيه (الشاعر آزينون) بين النموذج والنسخة. وفي دينامية هذا التجاذب تنتج صور الازدواج سياساتها الانتهاكية. لا يمثل الشبيه في لعبة التنكر جوهرا أو ذاتا كلية، لأنه في وضعيته المفارقة يتشظى إلى ذات منشطرة، يتحول إلى دليل ازدواج (آزينون - ثيوني) (ثيوني - آزينون). "فالتنكر يكرر وليس يعيد - تمثيل[2]". آزينون باعتباره محاكاة هزلية تطيح بأي إعادة تمثيل شفافة لدور الأمير. إنه يكرر النموذج على نحو هزلي في صيرورة مفارقة تعبث بأصالة النموذج وهالته السلطوية.

إن رغبة التنكر التي هي نتاج لعبة اختلاف بين الأمير (ثيوني) والشاعر (آزينون)، بين السلطة والفوضى، بين القوة والخيال، ليست مجرد علاقة مشابهة، إحلال شبيه محل نموذج أصلي، ولكنها إستراتيجية تدمير تنطلق من النموذج وعبر تكراره بالمفهوم التفكيكي تنسف حضوره، وفي أفضل الأحوال تنتج صورا هزلية له، أو حضورا جزئيا. إنها قوة خادعة لا تقوم على إخفاء العمق أو الجوهر، بل على

---

1 Ibid, p. 86.

2 Ibid, p 88.

إزاحته من موقعه بإعادة تعيينه في وضعيات مفارقة تهكمية. وهذا ما يتيح للشبيه (آزينون) أن يبرز على أنه إعادة تموقع وإعادة نقش وليس مجرد إعادة تمثيل للأصل (عالم الأمير). ليس ثمة إلغاء دياليكيتكي، ثمة تنازع بين قوى ورغبات واستراتجيات، بين قوى السلطة وقوى الخيال. هكذا يتم تدمير هندسة القوة القائمة في السلطة على أرضها وضمن حدودها، بقواعد اشتباك مؤسسة على سياسات الازدواج تتخطى تلك الحدود بحركة سالبة، تتمثل في إستراتيجية السحرية.

ما وراء الخرافة/دنيوية الزمنية

إذا كانت شخصيات الرواية كائنات خرافية، فهل يمكن اعتبار النص خرافة؟ ألا يبدو الأمر مفارقا حين يلجأ كاتب معاصر في زمن سيادة تكنولوجيا الإعلام والاتصال، وفي عالم يتفجر بالصراعات والحروب إلى كهوف الخرافة؟ نص غارق في التجريد الخرافي. هل يمكن تصور عالم بدون جغرافيا ولا تاريخ ولا إنسان؟ تبعا لذلك، هل يمكن اعتبار النص رواية، أم لا رواية، أم رواية مضادة؟

بالاستناد إلى ما يفرضه قانون الازدواج التخييلي على النص من انتهاكات، وأيضا ترميز موضوعة السلطة باعتبارها ثيمة دنيوية شكلت مدار الفكر الفسلفي المعاصر(نيتشه، فوكو، ماركس..) يمكن اعتبار النص رواية تتشكل في هذا المزج الهجين بين الشكل الخرافي وبين الموضوع الدنيوي المعاصر (السلطة). وهو أيضا رواية مضادة لأنه ينقش استراتيجياته على هوامش السرد العربي السائد. فإذا كان النص يدمج السلطة في شكل خرافي، فإن إستراتيجية الازدواج تنتهك هذا الشكل، حين تعمل على إنتاج صور هزلية لنموذجه البدئي، وعبر هذا الشكل الديالكتيكي ينتج النص دنيويته ومنظوره، الذي يأخذ في الاعتبار زمنيته، حين يعمل على "تسييس الرغبة"[1]، رغبة الأمير في انتهاك القانون (أيها الهوداهوس الأمير، يازوجي... هل هي رؤيا أملت عليك كشف المستور من خصائصنا، نحن مخلوقات الشكل الأنبل؟) "مامن رؤيا أملت علي هذا الطلب، أيتها الهوداهوس الأميرة... لقد أمليت رؤياي علي وأمليت ما أريد، على رؤياي). الرغبة هنا مسيسة، إبراز للرغبة في السلطة

1 ليندا هتشون: سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2009، ص 278.

لذاتها، تخلق تماهيا كليا بين الذات وموضوع رغبتها في مقدس الواحد. وفي هذا الواحد يختزل الكل. تصبح السلطة لعبة تسلية، لذلك حين يعجز المهرج عن تسلية الأمير من ضجره الدائم، يقدمه وجبة طعام لأعيان مجلس الإمارة. تتحول مصائر الرعية إلى مادة لتسلية الأمير. بل تصبح الحروب وسفك الدماء مجرد لعبة تسلية، لدفع الضجر عن الأمير الذي كان يسأم من دخول أمراء الإمارات الأخرى طوعا في سلطته (بين حرب وأخرى فسحة للتفكير في حرب جديدة، أكثر كمالا. وهؤلاء الأمراء يعودون بي إلى الضجر).

إذا كانت موضوعة السلطة قد ظلت محط تشخيص هجائي في الرواية العربية، يفقد النص قواه الانتهاكية بفعل إكراهات التمثيل الإيديولوجي الأطروحي (حيدر حيدر، نبيل سليمان، عبد الرحمان منيف...)، فإن سليم بركات في هذا النص يتجاوز هذا الطرح الهجائي، عبر الترميز البدئي لموضوعة السلطة، حين يجعل منها وجها خرافيا. وإذا كان كافكا يجعل من السلطة وجها شبحيا لا مرئيا، فإن سليم بركات يغوص عميقا في استكشاف حفريات السلطة، حين يجعل منها وجها ميثيا مضاعفا، بقدر ما هو مجرد في صورته الخرافية، فإنه حاضر بثقله الجحيمي الشيطاني (لم يعد محتملا ما يفعله الأمير ثيوني. من تظنه أوحى إليه شرارة الجحيم هذه؟ ليس في علم تراب هايدرا هوداهوس، ولا في علم هوائها – هواء الكهوف الكبرى، سابقة يتسلى فيها أمير باستنطاق الناس عن أحلامهم، أيها الهودا هوس خارتيماس. البقاء يتقوض هنا).

إن الملمح الجذري للنص هو التجاذب الدينامي بين الشكل الخرافي (كائنات السنتور) والدنيوية (تسييس الرغبة)، بحيث يظلان في صيرورة تفاوض لا تنتهي إلى تسوية. وهذا ما تعكسه بنية المناظرة في مستوى التلفظ التي تظل مفتوحة على متاهة المحاورة دون أن تنتهي بتسوية ديالكتيكية تنهي صور الكاوس، إلى درجة أن النفي المطلق للجدل لا يتحقق إلا بالموت (مقتل الأمير). ولكن في الوقت الذي كان فيه منتظرا أن يؤدي الموت إلى إلغاء جذري للجدل، فإن إعادة نقش الشبيه آزينون لدور الأمير، تبطل هذا الحل المتعالي، حيث تنتهك صور الازدواج استقرار الخطاب بشكل مضاعف وأكثر تعقيدا وإشكالا وتطرفا. عوض ميتافيزيقا النظام والكلية التي يفترضها منطق السلطة، يطلق الازدواج صيرورة انتهاكية بديلة، تتمثل في ميتافيزيقا الفوضى والانفصال.

هكذا يبدو أن التعارض بين الطرفين (الأمير والشاعر) جذري وعلى خطوط تنازع سالبة، وهذا ما يشكل إستراتيجية سالبة لأي تسوية، ما دام أنه يتشخص كتعارض ميتافيزيقي بين السلطة والحرية، بين النظام والفوضى، بين القوة والخيال، بين القمع والمعرفة.

تفكيك النسق:
تحرير الذاكرة واستعادة الذات
في "الساحة الشرفية"

تحكي رواية "الساحة الشرفية[1]" مسارات ملتهبة بالآلام لشخصيات أورثها السجن إحباطا وانكسارات، والتي تواجه بعد الإفراج عنها واقعا مفارقا، مخيبا لأحلامهما وتضحياتها لم تستطع التكيف معه والاندماج في صيرورته المزيفة. ومثلما كان السجن جحيما، فإن الإفراج عنها والخروج من السجن لم يكن خروجا من الجحيم نحو الفردوس المفقود، بل صدمة ناتجة عن خيبة الأمل، ذلك أن الخارج الذي كانت تحلم به لم يكشف سوى عن واقع مزيف لا يستحق التضحيات التي بددت سنوات من عمرها داخل السجن من أجل تغييره نحو الأفضل.

البوح/الحكاية ماء الحياة

يمثل السجن فضاء للحكي بامتياز "لست أدري أين قرأت (السجن طفولة الماضي وحصن الذكريات)" (ص 182)، ذلك أن النمطية الوحشية التي تميز زمانيته تستدعي الحكي، حيث تلجأ الذات المعتقلة إلى الاحتماء "بالبوح الشفيف" (ص 166) كملاذ لهشاشتها، وعزاء للفقدان، فقدان الحرية.

في فضاء السجن يكتسب السجين هوية جديدة. إنه "**إنسان – حكاية**" (هذا الرجل يهوى الذكريات. كنت أقول لإدريس عندما نجتمع لافتراس الذكريات: الماضي ملاذنا). السجين إنسان مدمن حكايات(لقد أدمنت حكاياته، ومن المرجح أنه عاف ذكرياتي.. سكران هو لا يمل من الحكي) (ص 155).

---

1 عبد القادر الشاوي: الساحة الشرفية، منشورات الفنك، الطبعة الثانية 2005.

السجن كفضاء اعتقال وحرمان من الحرية، حرية الفعل والجسد، يفصل السجين عن العالم الخارجي، ويتم تجاوز هذا الانفصال باشتغال المخيلة، التي تسمح باستعادة العالم المفقود في شكل حكايات وذكريات. وبالتالي تمثل **الحكاية السجنية** انتهاكا للحدود. إنها بديل لواقع الحرمان، وانفتاح على ما قبل السجن، على عالم الحرية المفقود. ومثلما تؤكد السيميائيات، كل اجتياز للعتبة هو مشروع حكاية.

تتشكل الحكاية السجنية إذن، في هذا الوضع الملتبس للسجن كتمفصل مزدوج بين حدين متقابلين، الخارج والداخل، الغياب والحضور، الحرية والاعتقال، الماضي والحاضر. وهذا ما يفسر كون الحكاية السجنية هي حكاية ماضي مفقود، حنين إلى الحرية المفقودة. في هذه الزمانية القسرية، تمثل الحكاية السجنية عتبة الانفتاح على العالم الخارجي من أفق المخيلة.

وفي مقابل السجن كفضاء سلطة وقهر، تتأسس الحكاية كاستراتيجية للانفتاح تتيح للذات أن تكون داخل السجن وخارجه. هذا الوضع الملتبس هو أساس **المضاعفة التخييلية**[1]، أي أن تكون الذات داخل وخارج نفسها في نفس الوقت، وهذا ما ينتج حالة النشوة التخييلية.

لا يمكن فهم تضمينات حالة النشوة إلا في ضوء وظيفة الحكاية في السجن. ما يبعثره السجن ويبدده في الكينونة، تستعيده الذات في غمرة نشوة الاستعادة "سأكتشف في ما بعد أن علاقتي بمصطفى الدرويش بدأت في هذه الأجواء التي كنت أراقبها من بعيد: أي من الخيانة والكرب الأندلسي والسلطات التي انعقدت لهذا المدعي حمدان و**لموتنا البطيء** الذي كنا فيه مجرد **ذوات منقرضة تتحلل** على مهل."(ص 137)

في دفء الذكريات المستعادة وما يصحبها من نشوة، تستعيد الذات كينونتها المتشظية وتعيد لملمتها، أي بناءها في مجازات الحكاية. إن تسريد التجربة يقتضي صياغتها في قصة، ذلك أن فعل التحبيك (بناء حبكة)، يتضمن عناصر التأليف والبناء والربط، في مقابل التشظي والتحلل والانقراض. إنه تركيب لأحداث متنافرة ومشتتة في التجربة، وإعادة صياغتها في شكل حكائي يضفي على هذه الأحداث

1 فولفنغانغ إيزر: التخييلي والخيالي، ترجمة د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية، الطبعة الأولى 1998، مطبعة النجاح الجديدة، ص 97.

العرضية منطقا ومعقولية، وهو ما يمكن الذات من اكتساب هوية سردية داخل مسارات المحكي. وهذا ما يمثل إستراتجية مضادة للآلة القهرية للسجن. التأليف في مقابل التبديد. والبناء في مقابل الهدم. والوصل في مقابل الفصل.

على مستوى النشوة تتيح الحكاية للذات أن تعيش داخل السجن زمانية أخرى، منفلتة من زمن القهر، بما توفره من انفتاح على العالم الخارجي، في صورة عوالم ممكنة مستعادة. وبهذا التمفصل المزدوج، يتأسس زمن الحكي كزمن خاص، انتهاكي لعتبة الفصل، منفلت من زمن السجن باعتباره تجسيدا لزمنية القهر والتلاشي. إنه زمن المخيلة الذي تستعيد الذات فيه صورتها أي هويتها المتلاشية.. ومثلما يرى وايت وإبستون يمنح الأفراد معنى لحياتهم وعلاقاتهم بحكي تجاربهم، لأن هذه التجارب حين تتحول إلى أحداث حكائية تصبح محملة بمعنى مسرد[1]storied.

إن امتلاك الحكاية يعني امتلاك الصوت الخاص. وبالتالي فإن القدرة على الحكي، تحرر السجين من حالة الصمت التي يفرضها واقع السجن. ففي البوح المشترك للمعتقلين داخل السجن تتعرف الذات على هويتها وتستعيد حضورها على المستوى الفردي، ومن جهة أخرى يتم تجاوز قانون الفصل الذي يتم بموجبه عزل السجناء في زنازن انفرادية.

وإذا كان السجن يشكل فضاء معاديا للذات، يهدد كينونتها بالقهر، فإن طقس البوح يخلق حالة موازية مشرقة بين الذوات، هي حالة الألفة، التي تسمح للذات بالتعرف إلى ذاتها واكتشاف الآخر في صيرورة متبادلة من البوح المشترك.

على النقيض من زمن السجن، يتحدد الزمن الحكائي إذن، كزمن تفاعل وتواصل وألفة، مضاد للزنزانة كزمن عزل وعداء. ففي الوقت الذي تقرر فيه الذات سرد حكايتها تجتاز عتبة الصمت، وتنفتح على الآخر، "كنت أختلي بإدريس العمراوي كلما أردت الهجرة إلى الذات المنيعة" (ص 118). البوح يستدعي مرويا له من نوع خاص، بينه وبين الراوي ألفة، لأن البوح سرد شفيف "هناك بوح وكأنه من الأسرار الآسرة"(ص 175)، بمعنى أنه شفاف يعري الذات أمام الآخر. لذلك لم يكن طقس البوح الشفيف يجمع سوى المعتقلين المتآلفين الذين بينهم محبة وصداقة،

1 Kenneth J. Gergenn, Realities and relationships, Havard University Press, 1994, p. 186.

وليس المعتقلين المتخاصمين الذين بينهم عداء. **البوح مسرحة للذات واكتشاف للآخر**. هكذا، سيتيح البوح المشترك لسعد الأبرامي التعرف داخل السجن على إدريس العمراوي وعبد العزيز صابر وأحمد الريفي، ومصطفى درويش، وتكوين مجموعة متآلفة فيما بينهم، استمرت صداقتها بعد الخروج من السجن. وبفضل ليالي البوح والسمر الحكائي أسسوا ذاكرة مشتركة فيما بينهم. ولا يقتصر دور الحكي على خلق زمنية ألفة داخل السجن بين المعتلقين، بل إنه يحدث انتهاك خطابيا في النسق، ذلك أن جلسات الحكي ستوطد العلاقة بين الشخصيات أكثر مما وطدتها الإيديولوجيا السياسية التي تجمع بينهم. سينقطع ميثاق الإيديولوجيا ويتفسخ، بينما سيوطد البوح الشفيف ميثاق الألفة بينهم. ما تدمره الإيديولوجيا وتنسفه، تبنيه الحكاية وتؤلفه. سيفرج عن الشخصيات، وينتهي زمن الاعتقال، وتتفرق بها السبل والمصائر، وستموت بعض الشخصيات، لكن ما سيتبقى من غيابها هو حكاياتها.

الحكاية، إذن، تشييد للمعنى ومقاومة للغياب، حتى لا تتحول تجربة الاعتقال إلى رميم وهباء "ونحن في (الساحة الشرفية) ننتظر، بين الفينة والأخرى، أن نصير أحرارا: إلى أين سنذهب الآن أيها الرفيق؟ وهل انتهت هذه السنوات الطويلة رميما وهباء" (ص 240). إن الحكاية نقيض الموت/النسيان. إنها ما يشكل تاريخية الذات.

هكذا، بعد انقضاء سنوات السجن لم يتبق للمعتقلين (الأبرامي وأصدقاؤه) سوى ذاكرتهم المشتركة، الماضي المشترك في السجن "وحين استقر في طنجة، أو في مرشان، أو في الحياة كما كان يقول، استقر بصفة نهائية في زاوية صغيرة من النسيان تتراص فيها خيالات الأيام الغادية بدون ذاكرة توجع خفق قلبه... إلا ما كان من تلك الذاكرة المشتركة التي تعود إلى أيامنا كلما ضمنا مجلس الماضي في لقاءاتنا العابرة" (ص 135)

هذه الذاكرة المشتركة هي ما يضفي المعنى على تجربة الاعتقال وقد أصبحت في دائرة الغياب "أي معنى سيبقى للسجن في دائرة الغياب" (ص 209).

إذا كان الغياب يعادل النسيان والموت والهباء، فإن الذاكرة تؤسس الحضور والوعي والتاريخ." في مقابل النسيان الذي يساوي الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة[1]".

---

1 عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، الطبعة الأولى 1995، ص 64.

هذه الوظائف الأنطولوجية المنوطة بالحكاية، تؤكدها المطابقة الاستعارية التي يصوغها المتخيل بين الذكريات المروية والماء "ما الفرق إذا كانت الذكريات هي الماء"(ص 183). الماء رمز الحياة. لا يمكن فهم وظيفة هذه الصورة المجازية إلا في ضوء تداعياتها الدلالية والرمزية مع حالة الموت الرمزي الذي يعصف بالذات" هل كان يستطيع أن يأتي بشيء آخر ونحن جميعا على ما كنا عليه من نهايات أقرب إلى الموت" (ص 181).

ميزة الحكاية داخل السجن، أنها تتيح للسجين حياة أخرى، متخيلة، تعاش تخيليا في أطياف السرد الاستعادي. إنها ما يدوم ويتجدد في مقابل ما ينتهي ويتبدد. وبالتالي تشكل مقاومة لكل أشكال الموت سواء كان طبيعيا (حالة الجفاف) أو رمزيا (معاناة السجن) أو واقعيا (انتحار أحمد الريفي) "أهذه مجرد ذكريات تحكيها من الماضي، أم تراك تتسلى بالاستعادة الوهمية لكي تتخلص من تركة؟... ربما كان يرى مثله أن احتلاب الذكريات قمين بكل تسلية ممكنة. أو لعله كان يتصور أن في الأمر مقاومة تتصدرها الكتابة، لأنها إذ تقبض على الكلي وتحوله أو تصوغه تجعله قابلا للعيش مجددا ولو كحلم انقضى" (ص 219).

انتهت سلطة السجن، وبدأت سلطة الحكاية لتسائل التاريخ وتستنطق المسكوت عنه. هكذا، يشيد البوح أفقا آخر مغايرا لفضاء السجن (العداء) هو أفق الألفة والحلم. إنه يفتح ثقوبا في جدار السجن، ويشعل مصابيح في ظلام الزنزانة.

الكاوس/ جدل العمى والبصيرة:

على الرغم من أن مواقف الذوات الأساسية في النص تختلف في مواجهة حالة الكاوس الشامل - "هذا الطريق يمشي ونحن فيه المسار. هذا المسار يخب ونحن فيه الدمار. هذا الدمار يعلو على الحق ويعلو عليه الغبار. ماذا يبقى في الكتاب؟. سطر واحد لا يسع التحية، أهو الكلام الختام؟." (ص 90) فإن مصائرها تتقاطع في كونها محكومة بتجربة انجلاء الأوهام.

وبالتالي فإن فهم **ما جرى**، يقتضي إعادة بناء مسارات هذه المصائر التي لا تخضع في النص على مستوى الخطاب السردي لنموذج خطي، بل لنموذج متداخل ومتقطع. ويمكن إعادة صياغة مصائر الشخصيات في ثلاث مسارات سردية:

- **مسار ما قبل الاعتقال**: تمثله تجربة الالتزام الأيديولوجي والسياسي والأحلام الطوباوية في التغيير الاجتماعي. في هذا المنعطف الحاسم من تكوين الشخصية، والذي يتمثل في النضال السياسي والإيديولوجي، ينتج السرد صورة للذات سمتها الحماس واليقين، تعكسها حالة انصهار الذات في الجماعة الأيديولوجية. لكن حالة الاندماج الإيديولوجي تتأسس على نفي للذات، تضحية بالفرد من أجل الجماعة. ذلك أن الالتزام الإيديولوجي للفرد داخل الجماعة يقتضي تعليقا للحرية الفردية "حين كنت أسأل عبد العزيز عن حريته الشخصية في إطار المنظمة يحتد في وجهي: كل تنظيم سياسي ينزع إلى الحد من حرية الفرد. ووجود الفرد فيه هو تضحية منه لصالحه، بل إنه يقدم استقالته من "شخصيته" ويتحول إلى عبد مسير وفق قواعد الانضباط الصارمة المحكومة بما يسميه القواد بالمركزية الديمقراطية"(ص 185).

  هكذا، تتشكل الذات وضمنها هويتها في ضغط صيرورة سرديات كبرى master narratives حول التغيير الاجتماعي من منظور الإيديولوجيا الماركسية. وإستراتيجية هذا السرد الكبير أنه يقود الذات باتجاه غاية كبرى، ويصوغ التجربة التاريخية بألفاظ نهائية في الفهم الإنساني - الحق، الخلاص، الخير، السلام، السعادة[1].

- **مسار الاعتقال**: تشخيص لعذابات السجن" يمكن أن نتكلم عن سكرات السجن كما يتكلم الناس عن سكرات الموت، أي عن شدته وغشيته، عن جبروته وانقطاع الآدمي به عن الحياة"(ص 123).

في مقابل سيناريو الهوية الجماعية بتضميناته الاندفاعية والحماسية الذي يشخصه المسار الأول، يشخص هذا المسار سيناريو مناقضا، هو سيناريو الانكسار الذاتي "هناك مقاطع أخرى استرسل فيها واصفا أوضاعا ليست طيبة بالمرة، لعلها لرفاق عاداهم أو ناصبوه العداء لا أراها محسوبة على الطبع الحاد لأن السجن كان باعثا على الانكسار والانكسار كالسعار"(ص 115). يتفجر سيناريو الانكسار

1 ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999، ص 131.

الذاتي من صدمة انجلاء الوهم، الذي سيمثل عتبة أزمة تضع مسار السرديات الكبرى موضع النقد والتفكيك.

في محاولة لفهم **ما جرى**، تعيد الذات تأمل الماضي وتقييم تجربتها ومراجعة مسارها، في ضوء تجربة الانكسار، وما تمخض عنها من حالة تشظي مزمنة. بعد انهيار اليوتوبيا الإيديولوجية أصبحت الذات هي الملاذ الأخير. "وهكذا أصبح رباط الواحد فرديته وذاتيته وزنزانته"(ص 115).

يجري فهم ما جرى، بإطلاق عملية استعادة الماضي في ضوء تجربة الحاضر. وتتضمن هذه العملية السردية استعادة الذات من الاغتراب الإيديولوجي، ذلك أن السرد الاستعادي يتيح للذات اكتشاف كينونتها التي ظلت مغيبة في تجربة الفعل السياسي الجماعي، وإعادة بنائها انطلاقا من وعي نقدي يفكك تجربة الماضي، بحيث تعيش الذات تجربة انبثاق جديد وولادة جديدة.

وما ينبغي التأكيد عليه أن تجربة الانبثاق تحدث داخل فضاء السجن. وهذا ما يمثل انتهاكا رمزيا لواقع القمع في السجن. فإذا كان السجن يفرض سلب الذات حريتها، فإن الذات تحوله إلى لحظة للتأمل في الماضي، تتيح لها فهم ما جرى، من أجل إعادة بناء ذاتها، وبالتالي استعادة حريتها الفردية التي ظلت في حالة نفي في فترة الانتماء السياسي والحزبي. هكذا بقدر ما سيمثل السجن سلبا لحرية الجسد في الحركة، فإنه على مستوى التجربة الأنطولوجية يمثل تحررا للذات من الوهم الإيديولوجي، ينجز في سياق تأويل الذات لماضيها في محاولة لفهم ما جرى، حيث سيمثل "البوح الشفيف"، بما هو نقش لصوت الذات، إستراتيجية للتحرر من حالة الإسكات التي يفرضها الالتزام الإيديولوجي بقواعد الانضباط الحزبية.

على خلاف منطق السرديات الكبرى الذي ينتظم وفق نموذج الكلية العضوية، تتشظى الذات في سيناريو الانكسار. وهذا ما يحدث انزياحا خطابيا من نسق السرد الكبير إلى صيرورة هشاشة تبحث عن مركز لإعادة إرساء ذاتها. يتحطم منطق السرد الكبير على مطرقة النقد، فيتشظى إلى خطاب تتنازعه قوة النقد الذاتي، يصبح موضع تفكيك وتهكم "ويبدو أن إدريس لم يمتثل للنداء الذي كان يحثه على كتابة نقده الذاتي، في أواسط الثمانينات، إلا لكي يفند الأقاويل الرائجة عنه. أراد لهؤلاء الذين يتلاعبون بالكلام الممجوج في التجمعات عن الصمود وإعادة البناء والتضحيات

والبياض الذي يكسو أخلاقهم الطهرانية الحميدة شكلا محددا من الإهانة: الاستسلام للجمود الأبدي المفهوم هنا كتحجر لا يستوي إلا في العقول المريضة." (ص 112)

إذا كانت السرديات الكبرى تنتظم حول غاية نهائية، هي بمثابة مدلول متعال، وظيفته إضفاء المشروعية على الخطاب، فإن سردية المقهور المنبثقة من الهامش، تفتقد لأي مركز، تتشظى في انشطا رات الأوهام.

في هذا الموقع الأنطولوجي، تشتغل سردية الهشاشة كتفكيك ونقد لأسس النسق الإيديولوجي. إن سقوط الأوهام المسوغة لشرعية السرد الكبير، هو ما يبرر إخضاع التجربة للنقد الذاتي، خاصة وأن انجلاء الوهم كشف أن مسار الحزب (المنظمة) لم يكشف سوى عن تحققه الشيطاني.

ولذلك لم تعد سردية الهشاشة، مثلما كانت الذات الإيديولوجية في مرحلة الالتزام السياسي، تستمد ديناميتها من أوهام سرديات التغيير المبشرة بالخلاص، بل أصبح الجدل السلبي هو ما يشحذ ديناميتها التفكيكية. لم تعد هناك محظورات إيديولوجية، كل شيء صار موضع تفكيك وهدم. من هنا، تنزاح سردية الهشاشة، عن الإيديولوجيا التي تعمل كسرد تبريري، بل إنها، تتحول إلى إستراتيجية مضادة للسرد الكبير، حين تنتج الذات خطابا نقيضا لخطاب الذات الإيديولوجية (الحزب)، يستنطق تضمينات القوة المضمرة في بنياته (قواعد الانضباط). لذلك، فهي تمثل من الناحية التخييلية سردا انتهاكيا، يقوض قانون الخطية الغائية الذي يشكل جوهر منطق السرد الكبير، وينزع المشروعية عن الحاضر.

ترتبط هذه التمفصلات الجديدة بتحول في الوعي من وعي أيديولوجي محتف بيقينه إلى وعي كارثي محتف بهشاشته، ينعى أفول السرديات الكبرى، ويدشن انبثاق سردية الهشاشة.

مسار الخروج: بقدر ما كان خبر الإفراج عن المعتقلين مفاجئا، فإنه سيكون مبعث حيرة وتشكك، لأنه سيمثل تمفصلا ملتبسا يجمع معنى الخلاص والخوف من المجهول "قال لي إدريس وفي فمه تثاقل وبقايا رائحة: طيب، ها قد خرجنا **فإلى أين نذهب؟**"(ص 99)

لم يكن الإفراج خروجا من الجحيم نحو الفردوس المفقود كما توهمت الذات. خارج السجن، تجد الذات نفسها في مفترق الطرق والضياع "فإلى أين نذهب؟"

يفقد الخروج طعم النشوة، لأنه يتحول إلى ورطة، مواجهة مع المجهول. بدل أن يكون الخروج حلا وخلاصا، يصبح مأزقا، لأنه سيكون تدشينا لحكاية جديدة، هي حكاية الضياع "وربما سيرى أن حياتنا بعد السجن ما عادت تستحق الحياة، فمنذ خرجنا فقدنا الأمل، وكان لبقائنا فيه معنى ينجينا على الأقل من عوادي الضياع الذي أتى في أعقاب الخروج." (ص 197).

على عكس ما كان منتظرا، يمثل الخروج انفتاحا خائبا على العالم، مبعثه الإحساس بالضياع والعجز عن الاندماج في عالم خارجي فقد مشروعيته. وهو ما يتوضح من تشخيص فعل الخروج في مجاز المتاهة"كأنما كان الهروب إلى براندة خرجة وادعة، فانقلبت الوداعة إلى إبحار، ثم كان الإبحار تيها. نفس المواقف القديمة، نفس الماضي، نفس الاحتفالات، نفس الوجع. الوجوه تتراقص قديمها وحديثها، سقيمها والموردة خدودها، نفس الخطابات."(ص 91).

إن سؤال أين نذهب؟ الذي واجه المعتقلين لحظة الإفراج عنهم، لا يحيل فقط على فقدان المكان كفضاء مادي، ولكن على فقدان المأوى الوجودي كملاذ وحماية للهشاشة في مواجهة زيف الواقع. يتحول الخروج إلى انكفاء على الذات، في مواجهة زيف العالم الخارجي. الانكفاء لا يمثل هروبا إلى الداخل من الخارج، بل شكلا جديدا للعلاقة مع الخارج مخالف لشكل العلاقة في تجربة السرد الكبير، حيث الذات في حماية الجماعة. إنه يمثل على صعيد الأنطلوجيا انبثاقا لمسار جديد حافزه "القوة المنطوية" التي تتيح "تولد الذات بالانطواء والانثناء[1]"

يقوم مسار الانكفاء على الرغبة في التحرر من الماضي. إن الماضي بوصفه سلسلة من الأوهام والإخفاقات تجسيد لاستعارة الثقل. ويكتسب مسار الانكفاء وظيفته داخل هذا السياق، باعتباره عملية للتحرر من الثقل، لأنه يدشن مسار العودة إلى الذات، وقد تحررت من التاريخ والإيديولوجيا. إنه مسار نقيض للسرد الكبير، الذي يفترض ذوبان الذات في الإيديولوجيا.

وإذا كان الماضي يحضر كزمانية مأهولة بالإيديولوجيا (العمل الحزبي) والقانون (السجن) والسلطة (النظام) والتاريخ، فإن تجربة الانكفاء في الحاضر تحضر كبحث

1 جيل دولوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1987، ص 113.

مضني لتحرير الذات من سلطة هذه الخطابات التي تقوم على التحكم والإخضاع. إنها نمط للوجود خارج المؤسسة، يتبلور في صيغة (الداخل - الحرية).

يمنح الانكفاء إذن، الذات صيغة في الوجود مغايرة لصيغة (الخارج/الخضوع) في السرديات الكبرى. إنه استعادة لحريتها الشخصية، واكتشاف لكينونتها المستلبة بفعل سلطة الإيديولوجيا. في عالم "البوح الشفيف" تستعيد الذات صوتها الداخلي، بما يتيح ظهور خطاب جديد ولغة جديدة، هي لغة التذويت. تأخذ موقعها في الإستراتيجية السردية والخطابية للنص في مواجهة صوت الإيديولوجيا التي تكبت صوت الذات لصالح الجماعة، بحيث تفقد الذات صوتها الخاص وتتحول إلى مجرد صدى لصوت الجماعة.

ما وراء الحكي/تحرير الذاكرة وتشييد تواريخ جديدة:

إذا كانت الحكاية تمثل للشخصيات على المستوى الفردي نوعا من العزاء والترياق الذي ينتهك زمانية السجن القهرية، ويمنحها زمانية منفلتة، أفقا للذكريات والحلم، بما يجعل السجن فضاء قابلا للاحتمال، فإنها على المستوى الثقافي، وفي إطار علاقتها الطباقية بالسلطة (سلطة القمع)، تمثل خطابا - نقيضا لخطاب السلطة.

إن القدرة على الحكي من موقع الهامش المقموع، تؤدي إلى انبثاق سرديات بديلة، وظهور أصوات جديدة، تكسر حالة الصمت التي تفرضها السلطة بقوة القمع، تحفر في المناطق المحظورة في الذاكرة والماضي، "وقد امتد هذا المبنى على مساحة اقتطعت من أراضي أهل المراح بتزوير العقود الانتخابية وشراء الذاكرة وطمس آثار الفضائح النابحة وتحوير رسوم الاستسلام والخوف. لو تتكلم براندة تلك التي حكوا أساطيرها ببلاغة تلقائية."(ص 58)

في مقابل سرديات القوة التي تمنع تشكل أي سرديات معارضة، يطلق السرد التابع (حكي الشخصيات المقموعة) حكيا مضادا، ينبش في المحظور، بما يفضي إلى رفع الحظر عن التواريخ المنسية والمقموعة (تاريخ الاعتقال السياسي)، وإعادة نقش ما تسعى السلطة إلى تغييبه وإقصائه (تواريخ العنف والقمع). وبهذا يساهم السرد التابع كاسراتيجية مضادة في ظهور روايات جديدة للماضي، هي روايات ضحايا القمع، تفند الرواية versionالرسمية الأحادية للسلطة. وهذا ما يحتم إعادة قراءة التاريخ في

ضوء هذه الروايات الجديدة. وتفضي هذه العملية الخطابية إلى بناء تواريخ جديدة، خارج الرواية الرسمية للسلطة، التي تتكلم من موقع السارد المهيمن المتحكم في مجال الخطاب، بما يعزز فقط مشروعية السلطة، ويقصي ما يهدد وجودها. مما يؤدي إلى فرض تواريخ أحادية إقصائية.

هكذا، فإن السرد في اشتباكه بصوت السلطة، يقوم بدور حاسم في تحرير الكلام عن الذاكرة والماضي (لو تتكلم براندة). ففي مقابل حكاية السلطة المنولوجية، يطرح التخييل الروائي منظورا إبداعيا مخالفا حواريا، يتفاعل فيه التخييلي بالتاريخي، وتتواجه فيه أصوات المركز والهامش، الذات والجماعة، القامع والمقموع.

وإلى جانب كون التخييل الروائي يشكل إستراتيجية دينامية لتأسيس المتخيل الاجتماعي بما يكشف عنه من حكايات وتواريخ جديدة، فإنه على خلاف الرواية الرسمية لا يسعى إلى التحكم في هذا المتخيل وتوجيهه وبرمجته أيديولوجيا، بل يمثل أداة مضادة لإستراتيجية التحكم والهيمنة، حين يتجه إلى استنطاق المسكوت عنه في الذاكرة والتاريخ. وهو ما يساهم في توسيع قاعدة المتخيل الاجتماعي، بتحرير المناطق المحظورة في الذاكرة، بحيث تصبح في متناول الخطاب تواريخ جديدة للسلطة وضحاياها، للمهيمنين والمهمشين، للقامعين والمقموعين. وميزة هذه التواريخ الجديدة بالمقارنة مع تاريخ السلطة، أنها تواريخ تعددية تضمينية[1] inclusive pluralism تستوعب وتتضمن كل ما تقصيه السلطة سواء كانت سلطة دينية أو سياسية أو جماعية، ذلك أنها نتاج تمثيل سردي يتوسل عملية التضمين inclusion وليس الإقصاء exclusion، وذلك على خلاف التمثيل في خطاب السلطة الذي يتوسل عملية الإقصاء، حيث ينتقي من الماضي ما يسوغ مشروعية السلطة، ويقصي ما يهدد وجودها ويشوش على مصالحها.

في هذا الإطار تشتغل السخرية في النص كنقد لهذه التواريخ الأحادية "خطبة ذلك اليوم التي ألقيت من طرف الأستاذ علال، الرجل المعروف هنا لمثل هذه المناسبات، في فضاء عار اصطف فيه القائد والشيخ والمقدم والنواب المنتخبون وممثلو الأحزاب السياسية وزعماء نقابة لم تتأسس بعد. هذه هي الوحدة الوطنية وإلا فلا،

1 Brook Thoms, The New Historicism, Princeton University Press, 1991, p. 61.

هذا هو الإجماع الوطني وإلا فلا، هذا وهذا وهذا... والآن يا معشر السادة هذا هو الاستقلال الذي حققناه وهذه هي الديمقراطية التي نفاخر بها الأمم وهذا هو البناء الذي يطاول عنان السماء في الشموخ... لو تتكلم براندة... لو تقول شيئا في وجه الخطبة المسهدة التي يلغط بها الأستاذ علال محفوظة ابتدائية هائئة بماضيه الأسطوري" (ص 86)

يحاكي السارد صوت "الأستاذ علال" المحاط بعلامات السلطة (القائد، الشيخ، المقدم، النواب، المنتخبون، الأحزاب السياسية) بصورة ساخرة pastiche، تتهكم من خطبته السياسية، بإبراز سياسة الخطاب في الادعاء الكاذب (هذه هي الديمقراطية التي نفاخر بها الأمم وهذا هو البناء الذي يطول عنان السماء في الشموخ..)، حيث تكشف انفصاله عن واقع القمع.

التاريخ من منظور الخطبة الرسمية هو سلسلة من الانتصارات والأمجاد، تسرد وفق نموذج عضوي ارتقائي يتعالى على التاريخ والواقع، في اتجاه "عنان السماء في الشموخ". بينما ما تسكت عنه الخطبة هو واقع القمع والقهر على أرض الواقع ضد خصوم السلطة السياسيين. ما لا تقوله الخطبة الرسمية أن تاريخ "الاستقرار" و"الإجماع الوطني" مفروض بقوة القهر الأمني، وبعمليات التحكم والمراقبة والضبط الأمنية.

يواجه النص الروائي منولوجية الرواية الرسمية بتضمين الأصوات الأخرى. أصوات الذوات المقموعة (مذكرات ويوميات المعتقلين). ينبثق هذا الصوت المضاد في مجرى السرد مشككا ومفككا للتشكيل الكلي للتاريخ في رواية السلطة، بما يترتب عنه تقويض بنية السرد الخطية بإحلال محكيات صغرى شذرية.

إن القوة النقدية التدميرية لهذا الصوت المنبثق تكمن في انطلاقه من موقع الهامش، من خارج المؤسسة، وفي انتهاكه لقواعد التحكم والإجماع، وهو بذلك يساهم في تحرير الكلام. الإقامة في الهامش تناقض الإقامة في المؤسسة (السلطة، الحزب)، ذلك أن ثمن تحرر الذات من المؤسسة، هو استعادتها للحرية الفردية. بمغادرة الذات للعمل الحزبي والسياسي تتحرر من قواعد الالتزام الإيديولوجي الذي يلزمها بعدم خرق قواعد النسق.

وهذا ما يترتب عنه تحول في نمط الوجود، من تجربة الخضوع إلى تجربة الحرية، حيث تتشكل الهوية الجديدة للذات في شكل **صيرورة سفر** تستمد ديناميتها من

حريتها المترحلة "أستعيد مواقع الخريطة التي طوحت بي، جواب متاه، حمال شجون، هباط بلاد لم تلدني، فتاح قلوب لم تكرم وفادتي، فلا أعثر على وطني... لا الوجه وجهي ولا اليقين يقيني ولا الحزن حزني ولا اليأس يأسي ولا في المدى إشباعي ولا الغناء صوتي ولا المجد عنفواني."(ص 93)

هذا الوجود الجديد للذات في صيرورة السفر، لا يحيل على هوية قارة، مثلما كان الأمر في مرحلة الالتزام الإيديولوجي، لأنه وجود يقوم على الحرية الفردية، وبالتالي يتعارض مع قواعد الإجماع الإيديولوجي. تقوم صيرورة السفر كنمط للوجود على التحرر من قواعد الإكراه، حيث لا تتماهى الذات مع أي وضع قائم ومهيمن، بل من انكفائها على هشاشتها، حيث تتحول هذه الهشاشة إلى قوة داخلية للاختيار الذاتي ولرفض الوضع القائم، بحيث لا ترى الذات أي إمكانية للمصالحة مع الواقع. إن قوتها تكمن في هذا الجدل السلبي اتجاه الواقع، الذي يشكل حماية لها من الاستلاب داخل اي مؤسسة (السلطة، الحزب، المنظمة) أو نسق (الإيديولوجيا). في وضع الجدل السلبي تختبر الذات هويتها المفتوحة فيما يسميه دولوز بالذات الرحالة[1] nomadic، وذلك في صيرورة بحثها المضني عن وضع أنطولوجي محرر من أي سلطة تنازع الذات في حريتها الفردية. ولذلك تستبدل الذات الإقامة داخل المؤسسة (الحزب) وفي المركز (العاصمة) بالإقامة داخل الهامش، حين تقرر السفر إلى قرية بعيدة مهمشة. يجسد الهامش بامتياز ما يسميه فيريليو ب"السكنى المضادة[2]". يقرر إدريس العمراوي المنفى الاختياري خارج الوطن بحثا عن مسار جديد لحياته في مجهول المنفى "هكذا كما لوكان واثقا من قدرته على الارتحال إلى بلاد لم يكن يعرف أيامها خريطتها ولا جغرافيتها" (ص 98).

ويختار سعد الأبرامي المنفى داخل الوطن بحثا عن بداية جديدة لحياته، فيقرر الرحيل إلى قريته الهامشية براندة "أفكر في براندة وأحس بتلك الرغبة المعتقلة في الهجرة إلى زمن آخر. الزمن الآخر بجميع الصور التي اختزنتها عن الهامش الذي يمكن الاستكانة إليه بعيدا عن الشواغل والمنغصات... لم تكن براندة هي السفر،

---

1 Mikko Lehton, The Cultural Analysis of Texts, SAGE Publications 2000. p. 139.

2 – إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 387.

بـل الرحيـل... فقـررت أن أسـتعير الحلـم، ثم صـرت أذكـر كـل شـيء كأمنيـة. أبحث عـن هجـرة محتملـة أشـعر بـالقنوط وأحـس بـأن حيـاتي يمكـن أن تنقلـب لـو غـيرت هـذا المجـرى قلـيلا الـذي يكـورني. أتطلـع إلى أفـق بعيـد ولـو كـان ربيـب خيـال مهاجر".(ص 242).

ويقرر أحمد الريفي "بمنطق الجسارة" الانتحار بحثا عن أفق آخر وعدم الاندماج في عالم السفالة "كان ينبغي أن أفهم لماذا طلب أحمد الريفي تلك العزلة، وهل هي نفس العزلة التي قادته سنوات، بعد ذلك إلى مجهول الانتحار كأنه أراد إعلامنا بأنه بقي على مصير واحد رغم تغير الأزمنة والظروف." (ص 164)

ويقـرر مصـطفى الـدرويش اختيـار حيـاة الطيـور المهـاجرة بالاستكشـاف الحـر، العفوي والتلقائي لعنفوان الحياة "وحين خرج مصطفى من السجن وجد نفسه خفيفا طـائرا محلقـا، منسـكب الحيـاة طليقهـا، مترحلا، يـود لـو يملـك نسـاء العـالم فـلا يسـلم عنوانه لأية واحدة منهن. وحين استقر في طنجة، أوفي مرشان، أو في الحياة كما كان يقـول، اسـتقر بصـفة نهائيـة في زاويـة صـغيرة مـن النسـيان تـتراقص فيهـا خيـالات الأيـام الغادية بدون ذاكرة توجع خفق القلب"(ص 135)

ويقـرر عبـد العزيـز صـابر الهجـرة إلى الـذات والإقامـة في العزلـة الأبديـة "خمـس سنوات كاملة بعد خروجنا وأنا أحاول، قدر المستطاع، أن أفهـم لماذا أوغل عبد العزيز في عزلته الدائمة. لماذا ازداد إيغالا في العالم الذي انطوى عليه"(ص 177)

في جميع هذه المصائر تتواتر صورة الهجرة والمنفى، كبحث عن أفق جديد للحياة يكون بديلا لواقع الاستلاب داخل المؤسسة. هـذا الاختيـار الأنطولوجي تأسس على مراجعة نقدية جذرية لتجربة الماضي، تضع مبادئ السرد الكبير في الإيديولوجيا وفي السلطة موضع تسـاؤل وتفكيـك، في محـك خطـاب نقـيض يطـرح مفـاهيم بديلـة هـي مفـاهيم الصـيرورة في مقابـل النسـق، والـذات في مقابـل الجماعـة، والانتهـاك في مقابـل الالتـزام، والاخـتلاف في مقابـل الإجمـاع، والتشـظي في مقابـل الوحـدة، والتخييـل (الكتابـة/أوراق وسـير المعتقلين) في مقابـل الأيـديولوجيا، والحيـاة في مقابـل النظريـة. مـا يجمع بين هذه المبادئ البديلة هو طبيعتها الانتهاكية، حيث تشتغل كتفكيك لمنظومة الإجماع والتمركز" فأن تختار العزلة هنـا... يعني أن تقرر الانفلات من المدار الحديدي الذي كان يطوقنا بالإجماع" (ص 168).

وعلى الرغم من أن هذه المسارات تنبثق من رحم التصدع والهشاشة، وتصاحبها جوانب انكفائية (العزلة، الغربة، الخلوة) تبدو من منظور العقل الأيديولوجي هروبا نحو الذات وانغمارا في يوطوبيا فردية عدمية، تتعالى على الواقع والتاريخ، فإن الأمر على خلاف ذلك، لأن الازدواج هو مكون جوهري لبنية هذه المسارات الدلالية، ذلك أنها تتشكل كتمفصل مزدوج ملتبس بين حدين متناقضين "الحقيقة المرة أن لكل شيء فرقته واشتياقه، حنينه وقسوته، دفؤه وبرودته"(ص 244)

وبالتالي، فهذه المسارات وإن داعبت مخيلة الذات بصور الملاذ، فإنها وبحكم هذا التمفصل الملتبس، لا تمثل حلا لتناقضاتها، أي لما يسميه النص بالتقابلات المستحيلة (ص 156)، لأن هذا الازدواج هو الذي يفجر ينبوع اختلافها الداخلي، وبالتالي يغذي صيرورتها المترحلة "خرج يبحث عن نبع فإذا به في منتهى العطش" (ص 233). وهذا ما يجعلها ثرية بقواها الدينامية التحررية، تطلق صيرورات انتهاكية، ضدية، نقدية، جذرية، تحرر الصوت المكبوت والمقموع "أشار إلى كثير من التفاهات فاعتبر أن الهزيمة الحقيقية هنا كامنة. وصل إلى حد من حدود القطيعة التي لم يكن بعدها إلا الردة. أما نقده للأفكار فكان فيه ما يشبه الخروج عن ملة الجماعة"(ص 220)

إن هذه المسارات بما تصوغه من عمليات خطابية وسردية بديلة تستمد قوتها الخلاقة من رمزية المهاجر المنفي، تجترح نمطا للفكر انتهاكيا، مغايرا لبنية الفكر الأيديولوجي ولبنيات السرديات الكبرى (السلطة، الإيديولوجيا). إنه تجسيد لما يسميه إدوارد سعيد بالوعي المهجري "وهكذا، فإن وعي المهجري – عقل شتاء –.. يكشف في هامشيته أن "نظرة منكفئة عن المعبر المطروق، وكراهية للوحشية، وبحثا عن طرق جديدة لم يحتوها بعد النسق العام، هي الأمل الأخير للفكر" والنسق العام عند أدورنو هو ما يسميه في مكان آخر "العالم الخاضع للإدارة".... ثمة إذن لا مجرد الميزة السلبية للملجأ في شذاذة المهجري، بل الفائدة الإيجابية لتحدي النظام، أيضا، ولوصفه بلغة ليست في متناول أولئك الذين يكون النظام قد أخضعهم.[1]"

لا يحيل الوعي المهجري بالضرورة على هجرة واقعية، بقدر ما هو استعارة للهجرة كفعل انتهاكي للحدود وكنقض للإقامة الدائمة لصالح الصيرورة، والهوية

1 – إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1997، ص 387.

لصالح الاختلاف. إنه طريقة للتفكير وصيغة للوجود ونمط للعيش خارج المركز والمؤسسة والنسق العام.

في هذا المستوى الفردي، أي مستوى الذاكرة الفردية، تقوم الحكاية بثلاث وظائف ثقافية:

- التحديد الذاتي self - identification: يتيح فعل الاستعادة السردي للذات التعرف على ذاتها وإعادة تحديدها في ضوء انجلاء الأوهام وسقوط السرديات الكبرى. يتأسس هذا التحديد في التمفصل الملتبس بين الماضي والحاضر، الوهم والحقيقة، الحلم والواقع، الخروج والانكفاء، لذلك يظل مشروخا بالازدواج الدلالي، الذي يغذي بنية الاختلاف الداخلي كسمة محددة للهوية المفتوحة، تحول دون اكتمالها أو تحققها النهائي.
- التسويغ الذاتي self - justification: في الانتقال من تجربة السرديات الكبرى (الأيديولوجيا) إلى تجربة الهشاشة، ومن التاريخ إلى الذات، وما ترتب عنه من تحول في الوعي والمفاهيم ونمط الوجود تحاول الذات عبر البوح وتسريد تجربتها فهم ماجرى (الماضي). وبناء على هذا التأويل السردي يتم تسويغ المسارات والمصائر التي انتهت إليها. بدلا من مفاهيم الأيديولوجيا تتوسل الذات بمفاهيم أنطلوجية تشتغل كانتهاكات لقواعد التحكم والإجماع المميزة لنسق السرديات الكبرى.
- النقد الذاتي self - criticisme: تتحرك إستراتيجية التحديد الذاتي في اتجاهين، اتجاه استعادة الذات وتحرير مكبوتها، واتجاه نقد تجربة الفعل السياسي، مع انجلاء وهم السرد الكبير. العمليتان متزامنتان، لأن التحديد كفعل حاصل في الحاضر يتضمن نقد تجربة الماضي. وكما لا حظنا يأخذ النقد في هذه التجربة بحكم قسوة التجربة وزيف الواقع طابعا جذريا كارثيا، يفكك الأسس المعرفية التي يستند إليها منطق السرديات الكبرى.

على مستوى بناء الذاكرة الجماعية، إن هذه المسارات بما تشخصه من سردية متشظية ارتدادية، وما يصاحبها على المستوى الفردي من عمليات ثقافية تنسف السردية الخطية الغائية في السرد الكبير لخطاب السلطة، حيث تنبثق صيرورات وأصوات مغايرة، تعيد كتابة الماضي من منظور جديد، هو منظور المقموع والهامشي.

وبهذه العملية الخطابية، تحرير الأصوات المقموعة، وإعادة نقشها في الحكاية، يتيح السرد التخييلي كتابة تواريخ جديدة، تضمينية تعددية، تتوسل سياسات الاختلاف التي تسمح بتمثيل الآخر والأطراف المنبوذة والمهمشة خارج المركز، "خانة"(المرأة اليهودية المعروفة في السانية مستباحة، فهي ليست من دينهم ولا من دنياهم الآن) (ص 14) في مقابل سياسات الهوية التي تفرض تواريخ القوة، وتقصي من تمثيلاتها صور الآخر وتقمع أصواته بحجة صناعة الإجماع الموهوم. إضافة إلى ذلك، يقدم السرد الروائي نموذجا تعدديا سواء من حيث تعدد الأصوات السردية(تعدد الرواة، تعدد الحكايات) أو من حيث تعدد وضعيات السرد (الراوي المحايد، الراوي المتورط، الراوي الشاهد، الراوي الجواني، الراوي البراني، الراوي الحاضر، الراوي الغائب) أو من حيث تعدد صيغ السرد(السرد التاريخي، السرد التخييلي، السرد الذاتي، السرد الشفوي، السرد المكتوب، السرد الأسطوري، السرد الموضوعي، السرد الشعري) أو من حيث التراتب الاجتماعي (المركز/الهامش، المهيمن/المقموع) أو من حيث أنماط الوعي(الوعي/اللاوعي، العقل/الرغبة، الأيديولوجيا/الفكر...) كل هذه الإمكانيات المفتوحة تمكن التخييل الروائي من استكشاف المسكوت عنه في التاريخ، وبالتالي فهو يشكل ذاكرة مضادة للتواريخ الرسمية.

- 2 -

السرد والآخر:

- تمثيل الآخر: تفكيك النسق الفحولي في "روائح ماري كلير".
- الرواية ما بعد الحضارية: من التمثيل الكولونيالي إلى مابعد الكولونيالي" مصابيح مطفأة".

تمثيل الآخر:
تفكيك النسق الفحولي
في "روائح ماري كلير"

تشخص رواية "روائح ماري كلير[1]" للروائي التونسي الحبيب السالمي، المقيم في فرنسا، قصة حب في باريس بين محفوظ، شاب ينحدر من قرية "المخاليف" بتونس، وماري كلير فتاة فرنسية. محفوظ يشتغل ليلا في الاستقبالات في فندق يملكه مهاجر جزائري، وفي النهار يشتغل أستاذا متعاقدا في الجامعة الفرنسية يلقي دروسا في الأدب العربي. استقر في المهجر الفرنسي، لأنه يخاف العودة إلى بلده تونس، فيتم الحجز على جواز سفره (كنت أخشى إن عدت إلى تونس أن أبقى محبوسا هناك لفترة طويلة وأن أنقطع دفعة واحدة وبشكل حاد عن زيارة باريس، فقد كانوا يحجزون جوازات كل الذين يعودون إلى تونس بعد فترة طويلة من الإقامة خارجها للتأكد من عقولهم لم تتلوث وأن حبهم للوطن لا يزال صادقا) (15).

ماري كلير، شابة جامعية تجاوزت الثلاثين (انقطعت عن دراسة التاريخ والجغرافيا في جامعة نانتيز من دون أن تكمل الليسانس، لأنه لم تعد تريد أن تصبح أستاذة مثلما كانت تحلم بذلك. عينت منذ أشهر قليلة موظفة في دائرة البريد والبرق والهاتف في شارع مونبارس بعد نجاحها في مناظرة للوظيفة العمومية. اختارت العمل في البريد لأن القطاع العام يضمن لها خلافا للقطاع الخاص الشغل طوال حياتها.. فماري كلير لا تحب أن تجد نفسها في يوم من الأيام عاطلة عن العمل.. كان بإمكانها مثلا أن تعثر على شغل في القطاع العام له علاقة بما درسته في الجامعة بعالم الكتب والمدارس.

1 الحبيب السالمي: روائح ماري كلير، دار الآداب، بيروت، 2008.

أمينة مكتبة مثلا. لكنها اختارت البريد تحديدا لأنها تحب الرسائل والطرود والبرقيات وكل ما له علاقة بالبريد منذ صغرها.) (16)

ذات يوم في مقهى بباريس، وبينما محفوظ مستغرق في القراءة، يلفت نظره وجه ماري كلير في المرآة المقابلة للطاولة التي يجلس فيها. كانت تجلس خلفه وهو يسترق النظر إليها في المرآة. وبفعل قانون الجذب، بدأ يهتم بها (وحين رفعت رأسي من جديد بعد وقت طويل بدأت أهتم بها.. العنق الطويل المستقيم هو أول ما لفت انتباهي.. ولكن بالرغم من ذلك شعرت بشيء يجتذبني في هذا الوجه المدور.. ركزت بصري على وجهها. وكلما نظرت إليه ازددت انجذابا إليه.).

يتبسم لها، وترد عليه بابتسامة، ينتقل إلى طاولتها، ثم يشرعان في الكلام كإجراء تدشيني لحكاية حب تبدأ بتبادل النظرات. (في ذلك اللقاء الأول وفي ذلك المقهى الذي دلفت إليه مصادفة علمت أشياء كثيرة عن أول امرأة حقيقية في حياتي.) (16).

من هذا اللقاء/الصدفة تنشأ بينهما علاقة حب حقيقية، حيث تقرر ماري مع تعمق الصداقة بينهما، الانتقال للعيش معه في بيته، وتبدأ حكاية الحب: (أحب وجه ماري كلير لا بسبب الشفتين اللتين كنت أشتهيهما باستمرار، ولا لأنه ينطوي على قدر من الجمال، وإنما لأنه مدور أنثوي وخصوصا مريح. منه يشع خليط من الألفة والعفوية والهدوء والذكاء. أحيانا أنظر إليه فأشعر كما لو أني أنظر إلى وجه طفلة لا وجه امرأة تجاوزت الثلاثين.) (ص 9/8)

تنمو هذه العلاقة بشكل طبيعي مفعم بالحب والشفافية والألفة، لكن مع مرور الشهور، وبفعل قانون الرتابة، يتعرض مسار العلاقة لبعض التوترات والفجوات، حيث تطفو على سطح العلاقة بعض الاختلافات التي تم إرجاؤها في غمرة نشوة الحب ودهشة الإعجاب. تتطور هذه الاختلافات وتقع القطيعة أحيانا بينهما، ورغم محاولات ترميم العلاقة من طرفهما، إلا أنها تنتهي إلى الفراق.

وإذا كانت بعض مظاهر الاختلاف الثقافي بين العاشقين تتجلى في طرائق العيش، مثل المطبخ، والعلاقة بالجسد والبيئة، والنباتات، والاحتفال بالعطل، فإن هذا الاختلاف الثقافي لم يمثل عائقا في تواصل الطرفين، بل شكل "فضاء ثالثا[1]" بتعبير "هومي بابا" لإنتاج خبرات تبادلية أغنت العلاقة بينهما، بما قدمته من أفق جديد

---

1 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، 2006، ص 38.

للانفتاح على ثقافة الآخر: "لما تعمقت صداقتنا وصارت حميمية أكثر من أي وقت مضى. أبديت دهشتي. وشيئا فشيئا أقنعتها بأن تتخلى عن هذه العادة السيئة. الطعام شيء مقدس. الطعام نعمة ربي كما تردد أمي كنت أقول لها. ولا بد أن نكون نظيفين لتناوله. بعد فترة قصيرة أصبحت أكثر حرصا مني على الاغتسال قبل تناول أي شيء." (ص 6/5)

في التفاعل مع هذا الأفق الجديد الذي تطرحه زمنية الاختلاف الثقافي، تعيش الذات تجربة اكتشاف الآخر، وعبر هذه التجربة المعاشة بوعي مزدوج، تتم إعادة بناء الذات في ضوء في خبرات متبادلة. وفي سياق هذا الوعي المزدوج الذي يدرك العالم من شرفة الانفتاح، يتم تحويل الغرابة إلى ألفة.

في بداية العلاقة يستغرب محفوظ إصرار ماري كلير على الخروج لتناول الطعام خارج البيت، ولا يفهم هذا الاحتفاء الجماعي بالطعام، لأنه يختلف عن عاداته الأصلية، لكنه مع عيش هذه التجربة الجديدة وتواليها، سيكتسب خبرات جديدة. إضافة إلى خبرته الأصلية، سينفتح على عالم الفن والمسرح والسينما. وسيشكل هذا الانفتاح ثراء لمداركه ووإضافة نوعية لخبرته: (في بعض الأحيان تبدي رغبة واضحة في قضاء السهرة خارج البيت. وبالرغم من أني لا أتحمس كثيرا لذلك.. اكتشفت بسرعة أن ما تسميه "الخروج" شيء أساسي بالنسبة إليها... الشيء الوحيد الذي يزعجني هو الذهاب إلى مطعم، فأنا لم أفهم كل هذا الاحتفاء الجماعي بالطعام الذي من المفروض أن يتناوله الإنسان بتواضع بل وبشيء من الاحتشام لأنه نعمة ربي كما تردد أمي.. لكن ينبغي أن أشير إلا أن الخروج أفادني، إذ أنه جعلني أكتشف أهمية السينما التي صرت معجبا بها منذ ذلك الوقت، تماما مثلما كنت معجبا بشعر الصعاليك المغمورين.") (ص 33/32)

إنها تجربة امتزاج الآفاق التي تعاش في زمنية الاختلاف الثقافي بين الآن (أكتشف..) وهناك (كنت معجبا).

تفكيك النسق: من حكاية الثأر إلى حكاية الحب

على نقيض الرواية الحضارية تشخص رواية "روائح ماري كلير" علاقة الحب بين محفوظ وماري، خارج نسق "الشفرة الكولونيالية" التي فرضت جمالياتها المانوية على سياسات التمثيل، بما جعل الذات في الرواية الحضارية تؤكد هويتها في مسار الصراع

القائم مع القوى الكولونيالية، وتأكيد اختلافاتها الأنطلوجية والابستيملوجية مع فروض المركز الإمبراطوري. وبسبب ذلك، تبدو رواية "ماري كلير" غير معنية بتفكيك أرشيف الكولونيالية decolonization، الذي يمثل رهان الرواية الحضارية، بما يقتضيه من طرح استنطاقات وتفكيكات لكثير من التشييدات التي ترتكز عليها تواريخ الشرق والغرب.

وإذا كانت الرواية الحضارية في سياق تموقعها على مسافة ابستيمولوجية من الغرب، اتخذت من السرد إستراتيجية مضادة "للرد بالكتابة[1]" على أطروحات الغرب، فإن بطل رواية "روائح ماري كلير" يكسر هذه المسافة، ويعيش تجربته العاطفية في الغرب متحررا من تواريخ الكولونيالية، بحيث يتحرر السرد من ثقل التاريخ وينساب في خفة هشاشة جوانية، غير محكومة بسطوة النسق، تتطور في شكل انتقالات مفاجئة يحكمها منطق التجاذبات، الذي يفرضه تذبذب الانفعالات والأفعال وردود الفعل في كل قصة حب بين رجل وامرأة.

ولأن المحكي في "روائح ماري كلير" يتحرر من سلطة النسق، فإن الحب كعلاقة إنسانية أصيلة، يعوض صورة العنف الجنسي الذي هيمن في الرواية الحضارية، التي مثل فيها العنف "رمزا للصراع، حيث لا يتحقق الالتحام إلا بالدمار[2]." لكن رواية "روائح ماري كلير" بإحلالها مجاز الحب محل مجاز العنف، تؤكد أن التفاعل يحدث عبر الحياة المشتركة في سياق الانفتاح والخبرات المتبادلة التي يجسدها عالم الحب بين محفوظ وماري كلير.

لا يعيد محفوظ تمثيل دور "البطل الحضاري"، لأن قصة الحب تروى وفق نسق النموذج الفردي، مجردة من صراع الشرق والغرب، ولا يسند له فيها دور البطل الشرقي الفحل الذي يثأر لجروح أمته للدفاع عن تراثها وأصالتها. وهو على نقيض "مصطفى سعيد" بطل "موسم الهجرة إلى الشمال"، لا يعاني في الميتروبول "من ورطة الاغتراب الكولونيالي، "أي عدم يقين الموقع الروحي المفروض نتيجة التمايز بين المركز والطرف.[3]"

---

1 بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006.

2 سيزا قاسم: روايات عربية قراءة مقارنة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1997، ص 39.

3 بيل أشكروفت: الرد بالكتابة، ص 178.

إنه يقيم في باريس منذ عشر سنوات على تعرفه على ماري كلير، يعيش فيها بشكل طبيعي، متأقلما مع إيقاعها ونمط العيش فيها وزمنيتها الكوسموبوليتية، إلا أن هذا التكيف لم يمح من ذاكرته طفولته ومسقط رأسه في تونس. ففي لحظات الصمت والفتور بينه وبين ماري كلير، كان يلجأ إلى استعادة طفولته في "قرية المخاليف" بتونس، كنوع من الملاذ الرمزي لمواجهة برودة لحظة الحاضر. ولا يعاني محفوظ أية مشكلة في وجوده بالغرب. يعيش حياة عادية في المجتمع الفرنسي، دون حقد تاريخي، مكبل في الاستيهامات الكولونيالية، أو وعي تلقائي واقع في إغراء انبهارات ساذجة.

بالمصادفة الاعتباطية يتورط محفوظ في حب ماري كلير بسحر جاذبية ملتبسة، لا تسلم سوى بمنطقها الخاص، غير معنية بلعبة صراع الشرق والغرب في الرواية الحضارية. يمارس علاقة الحب محررا من جدل القهر الكولونيالي والعنف الجنسي. وبالتالي لا يقع في لعبة المثاقفة الميتروبولية، ويسلم بمنطقها، بتجنيس عملية المثاقفة، والقبول لاشعوريا، "على الأقل بأن يقيم علاقة تساو وتماه بين الثقافة والرجولة..[1]."

خلافا لهذا المنطق الشرقي الفحولي، لا يقع محفوظ مثل "مصطفى سعيد" في شراك وهم يختلق صورة مجنسة للعلاقات بين الحضارات، تحول العلاقة مع الغرب إلى علاقة جنسية، تقوم بتأنيث الغرب في مقابل ذكورة الشرق على قاعدة التفوق الجنسي للرجل الشرقي الفحل. فالعلاقة بين محفوظ وماري كلير تروى في جوانبها الإنسانية الفردية المشرقة، كعلاقة حب "بما هو هبة المرء للذات ولجسده، هو شيء مقدس، مستبعد من التبادل السلعي، تفترض وتنتج علاقات دائمة وغير مؤقتة.[2]"

في زمنية الحب، حيث يشرع عالم يستبدل منطق التبادل السلعي بمنطق التبادل الإنساني، تبنى العلاقة بين الرجل والمرأة في أفق مشترك على قيم المساواة والقبول والتراضي المتبادل، بغض النظر عن سياسات الجنس، واختلاف المرجعيات الثقافية.

وباشتراع هذا الأفق الإنساني الذي تحيل عليه حكاية الحب بين محفوظ وماري كلير في العلاقة مع الآخر، يتحرر محفوظ من الوعي القضيبي الذي حكم سلوك البطل الحضاري، وجعله يتصرف على أن جميع نساء الغرب مباحات له. و"أن كل

---

1 جورج طرابيشي: شرق وغرب، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص 13.

2 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009ص: 163.

امرأة بيضاء مشتهاة، ونقاء بشرتها دعوة دائمة للاغتصاب[1]"، لأنه يريد أن يثأر لنفسه ورجولته وحضارته.

يقود فعل أنسنة العلاقة مع الآخر إلى تجريدها من علاقات الهيمنة الكولونيالية والذكورية، وهذا ما يتيح تفادي إنتاج النسق الفحولي الموجه لعلاقة البطل الحضاري بالمرأة القائم على "تسليمه بأن العلاقات بين الأمم والحضارات هي كالعلاقة القائمة واقعا بين الرجل والمرأة: علاقة قوة وتحكم وسيطرة، وبالتالي استسلام ورضوخ ومعاناة. فكان أن تبنى بدوره التصور المتروبولي القائل بأن المثاقفة مجامعة.[2]"

في خروجه على هذا النسق الفحولي، يبدو محفوظ على خلاف مصطفى سعيد في "موسم الهجرة للشمال"، حريصا على حب ماري كلير، شديد الحذر من كل ما قد يصدر عنه من سلوك يضايقها (ينبغي أن أقول هنا إن حضور ماري كلير الدائم في بيتي جعلني في الشهور الأولى سعيدا إلى درجة كنت أخشى معها أن تتحول هذه السعادة إلى نقيضها. لم يحدث أن أحبتني امرأة كما أحبتني ماري كلير.) (ص 20). إنه معني فقط بسعادته الصغرى، وغير معني مثل مصطفى سعيد بالثأر الحضاري لأمته، ولا "ينقض على كل امرأة تتاح له دون تمييز وبلا اختيار.[3]". وهذا ما يشكل تحولا في تمثيل الآخر من العلاقات المجنسة إلى العلاقات المؤنسنة على مستوى سياسات التمثيل، ومن السرديات الكبرى إلى النموذج الفردي على مستوى الاستراتيجيات السردية.

وإذا ما كان بطل الرواية الحضارية، بسبب وطأة الإحساس بالقهر الكولونيالي "يلوذ بماضيه الحضاري الذي يفترض فيه أنه ينم هو الآخر عن رجولة. ويبعث التراث الأدبي القومي، الذي كان قبل الصدمة الكولونيالية، نسيا منسيا، يخامر مثقف المستعمرة السابقة شعور مزهو بالرجولة، هو بأمس الحاجة إليه إزاء سيادة الثقافة المتروبولية.[4]" فإن رواية "روائح ماري كلير" تغير مسار العودة نحو الماضي، من العودة إلى التاريخ القومي والتراث، إلى العودة إلى سيرة الذات والذكريات الشخصية.

---

1 جورج طرابيشي: شرق وغرب، ص 10.
2 جورج طرابيشي: شرق وغرب، ص 16.
3 جورج طرابيشي: شرق وغرب، ص 14.
4 جورج طرابيشي: شرق وغرب، ص 11.

وفي الوقت الذي تتخذ فيه العودة إلى الماضي في الرواية الحضارية مسارا نسقيا، "على نحو سياقي عبر استحضار نظيره الغائب في التراث، لأنه يبدو واضحا أن من خلال هذا الغائب فحسب، وتمكين الدال عليه، تكتسب الذات هويتها، ويكتسب خطابها مشروعيته[1]." تؤكد رواية"روائح ماري كلير" أن الذات تكتسب هويتها السردية من ذاتيتها. وبذلك تستبدل النموذج الكلي النسقي بالنموذج الفردي الشخصي.

في سياق هذه الإجراءات التحويلية، تتم إزاحة العلاقات الجنسية التي تحكمت في تشكيل وعي الذات بالآخر، وتنميط صور التمثيل. وبدل العلاقات الكولونيالية المجنسة التي فرضت تعارض الاستراتيجيات السردية (شرق/غرب، مركز/هامش) في حبكة الرواية الحضارية من جهة، وتجنيس العلاقات الثقافية (ذكورة/أنوثة) بإضفاء مضمون جنسي على وعي الذات وتمثيلات الآخر من جهة ثانية، تنزاح رواية "روائح ماري كلير" نحو مسرحة علاقة الحب، كحالة "تعليق للعنف الرمزي[2]" بشكليه الحضاري والذكوري. الحب بما هو حالة أسمى لما يسميه بورديو "اقتصاد التبادلات الرمزية المحمولة إلى ذروة قوتها والتي شكلها الأسمى، وبما هو هبة المرء للذات ولجسده، هو شيء مقدس، مستبعد من التبادل السلعي، والتي لكونها تفترض وتنتج علاقات دائمة وغير مؤقتة، فهي تتعارض مع تبادلات سوق العمل بما هي صفقات مؤقتة وآلية بحصر المعنى...[3]"

وخلافا لمنطق القوة الكولونيالية، تشخص الرواية لعبة الحب من خلال منطق الهشاشة، الذي يفرض على العاشقين بناء عالم مشترك قائم على سيرورة من التحولات في الكينونة والهوية، تفترض سلسلة من التنازلات والتشييدات الجديدة، يفرضها عالم الحب، بوصفه تعليقا لعلاقات الهيمنة والقوة، وإحلالا لمنطق علاقات الاعتراف المتبادل. الحب بما هو تجسيد "لهذا العالم المغلق والمكتفي ذاتيا على الوجه الأكمل، الذي هو سلسلة متواصلة من (التغييرات والتحولات في نمط الكينونة والوجود) من المعجزات: عالم اللاعنف الذي يجعل من إرساء علاقات قائمة على

1 بيل أشكروفت: الرد بالكتابة، ص 21.
2 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 161.
3 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 164.

التبادلية الكاملة ممكنا، والذي يسمح بالتنازل وتسليم الذات والاعتراف المتبادل الذي يسمح كما يقول سارتر، بأن يشعر المرء بأن "مبرر وجوده" مضطلع به حتى في أكثر خصوصياته عرضية أو أشده سلبية، في وبواسطة إطلاق الاعتباطية لاعتباطية لقاء ما(لأنه كان هو، لأنني كنت أنا)،. عالم الترفع الذي يجعل علاقات منزوعة من الذرائعية ممكنا وقائما على سعادة منح السعادة. ويجد في إعجاب الآخر، ولا سيما أمام الإعجاب الذي يحدثه، مبررات لا تنضب لأن يدهش.[1])

أسلبة صورة الفحل: من الذكوري إلى الأنثوي

يعجب محفوظ بماري كلير، ويعبر عن إعجابه كطفل مندهش، يكتشف العالم لأول مرة، ولا يتصرف كبطل شرقي يرد بقضيبه على الآخر. وفي صيرورته طفلا، يخضع لمنطق الهشاشة، ويجسد مجموعة من التمثيلات التي تناقض صورة الفحولة. فإذا كانت علاقة البطل الحضاري داخل نسق الفحولة تتميز بخاصية الامتلاء التي تحددها سمات القوة والسطوة، فإن علاقة محفوظ بجسده تقدم صورة بارودية للجسد الفحل. تبدأ هذه الباروديا بتهشيم إطار الجسد في صورة مهتزة بالآلة التفكيكية لسيكولوجية الضعف، التي تشكل مصدر إرباك لمحفوظ في علاقته بجسده وبماري كلير.

وإذا كان البطل الفحل يبني أسطورته على سمة التفوق الجنسي، فإن محفوظ بسبب تهشم صورة الجسد يجد نفسه في وضع مربك ومشوش، يخلق له عقدة نقص. ففي الحضور الطاغي لجسد ماري كلير يبدو مترددا غير واثق من نفسه، في حالة قلق، يهجس كيف يرضيها جسديا، على خلاف الصورة المتسيدة والمتسلطة للبطل الفحل. غير أن تجربته العاطفية مع ماري كلير بما فيها من حب حقيقي، وعمق إنساني مؤسس - كما بينا على اقتصاد تبادلي للخبرات -، سيغير من شكل علاقته بجسده النحيل، المؤسسة على موروث ذكوري، بحيث ستجعله تجربة الحب يكتشف أن الجنس لا علاقة له بالقوة (كأن جسدي يولد من جديد.. إلا أن المثير حقا هو أني صرت أرى جسدي بشكل مختلف... قبل ذلك كنت معقدا بسبب هذا الجسد النحيل الرقيق الهش. لا أنتظر منه الكثير. ولا أعول عليه في اللحظات الحرجة

1 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 163.

والحاسمة. كنت أتألم في سري وأنا أسمع ما يرويه الرجال حولي عما يفعلونه للنساء. شيئا فشيئا أقنعت نفسي بأن شيئا ما ينقصني في هذا المجال." (ص 83)

إن تجربة الحب، بوصفها عالما بينيا يقوم على خبرات تبادلية، ستغير هذا الوعي الذكوري الموروث، بحيث يتحول الشعور بالعقدة والنقص إلى شعور بالزهو. (ويرافق كل هذا إحساس بشيء من الزهو. فلأول مرة في حياتي أشعر أنني قادر على أن أشبع امرأة.) (ص 83)

في مقابل تباهي الفحل بقوة جسده، لا يجد محفوظ حرجا في البوح بهشاشة جسده، ولا يعتبر ذلك عيبا يستوجب التستر عليه.(إلا أن المثير حقا هو أني صرت أرى جسدي بشكل مختلف أتلمسه دون أي إحساس بالحرج. أنظر إليه بدون خجل. أتحدث عنه بجرأة وبدون مواربة).

يمثل هذا الوعي الجديد انقلابا على نموذج الفحولة الجنسية في الرواية الحضارية. فإذا كان البطل الفحل يبسط هيمنته الجسدية على المرأة، متوهما أنه يخوض معركة انتقام وثأر ضد الآخر، محكوما بإيديولوجيا الذكورة التي ترتب الفروق بين الفحولي والأنثوي، بما يجعل الرجل في العلاقة الجنسية فاعلا إيجابيا محددا بسمة القوة، والمرأة كائنا سلبيا منفعلا محددا بسمة الضعف، فإن علاقة محفوظ بماري كلير، تقلب هذا النظام الفحولي، حين يسلم محفوظ نفسه لماري كلير، ويتركها تعلمه فنون المتعة، وتقوده في مغامرة اكتشاف خرائط اللذة، (والغريب أن ذلك يحدث بعد فترة طويلة علمتني خلالها ماري كلير أشياء جعلتني أكتشف طاقات وخصائص في الجسد كنت أجهلها. أشياء كنت لا أوليها عناية، وتبدو لي الآن أساسية. دلتني على المواضع الشديدة الحساسية.. إلا أن أهم ما تعلمته في تلك الفترة الحاسمة في علاقتنا هو كيف أتحكم في الشهوة.) (ص 53/52).

هنا تنقلب أدوار النظام الفحولي، تصبح المرأة في دور الفاعل والقيادة، والرجل في دور المتعلم والطفل الذي تقوده المرأة إلى اكتشاف خرائط الجسد (لا تقلق صغيري تقول لي.. وبعد لحظات تشرع في تقبيلي وتلمس جسدي.. تعال. لا تخف.. المسألة مسألة دربة وعادة.. تعال كل شيء سيصبح على ما يرام. تستفيق نفسي فأستجمع قواي وأعاود الكرة.) (ص 54)

تنقلب المعادلة النسقية، فالجسد الممسرح هنا هو الجسد الذكوري، بعدما كان في الرواية الحضارية هو الجسد الأنثوي. هذا القلب في الموضوع، يترتب عنه بالضرورة

قلب في سياسات التمثيل. بعد أن كان الجسد الذكوري يشخص في صورة الفحل المترنح ببطولته الجنسية إزاء المرأة، حيث يختزل جسدها في صورة أرض المعركة التي يستعرض فيها فحولته، يطرح الروائي الحبيب السالمي تشخيصا باروديا لهذا النموذج النمطي، تنبثق منه صورة تهكمية وساخرة للبطل الفحل.

في هذه البارودية تنقلب الأدوار، يصير الجسد الذكوري موضوع أسلبة، ويبرز خطاب البوح واعتراف الرجل بهشاشته في صورة طفل متردد ومندهش أمام عالم جديد.

وعبر عملية تأنيث لخطاب الرجل تتم أسلبة صورة الجسد الفحل. اللغة التي يتكلم بها محفوظ تناقض لغة الرجل الفحل. يكشف محفوظ عن هشاشة جسده في خطاب بوح واعتراف، يشظي الصلابة الفحولية في صور عاطفية تحتفي بهشاشة الكينونة، يبدو معها محفوظ جسدا رقيقا ونحيلا. وهي سمات يعتبرها النسق الفحولي من خاصية المرأة، لأنها تعبر عن الضعف وليس عن القوة.

وفي المرحلة الجديدة من حياة محفوظ التي تبدأ بانتقال ماري كلير للعيش معه، نلاحظ قلبا للنسق الفحولي. فمحفوظ وبفعل سحر الحب يترك ماري كلير تغير ديكور البيت، وتعيد تأثيثه وفق هواها، وذلك على خلاف البطل الفحل مصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال" الذي يحول بيته إلى وكر للأكاذيب للإيقاع بضحاياه من النساء، حيث يؤثث بيته بديكور شرقي (الصندل والند وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل.. وقوافل من الجمال تخب السير على كتبان الرمل على حدود اليمن.. وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير.. الكتب العربية المزخرفة الأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية..[1])، يعيش أجواء وطقوس الشرق في لندن، كما تتوهمها المخيلة الغربية الاستشراقية، ويتقمص صورة الأمير الشرقي. (أنت مصطفى مولاي وسيدي، وأنا سوسن جاريتك". بحيث لم تكن غرفته "شرقية عادية، بل كانت على نحو ما يتخيل الغرب، غرفة شرقية نمطية ساحرة.[2]"

---

1 الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، 1976، ص 148.

2 سيزا قاسم: روايات عربية قراءة مقارنة، ص 40.

على خلاف ذلك، يعيش محفوظ في شقة عادية ومتواضعة، ويترك لماري كلير أن تقوده في عالمها الجديد، وفق هواها ورغبتها، ويتكيف مع طقوس الحياة الجديدة التي ترسي قواعدها. وبذلك ينجح في اكتساب خبرات جديدة. يتغير في العديد من مجالات الحياة، في علاقته بجسده وبالمرأة، وفي العلاقة بالمطبخ والنباتات، والتفاصيل الصغرى. والمهم أنه كان واعيا بهذا التغيير وهو سعيد به. وكانت ماري حريصة على أن تعرف رأيه في كل شيء (دائما تشرح لي الأمر بوضوح مركزة على الأسباب التي تجعلها تفكر في تغييره. ولا تشرع في تنفيذه إلا عندما أبدي موافقتي وخصوصا أشعرها بما لا يدع مجالا للشك أني مقتنع بذلك، فقد كانت تخشى أن تكون موافقتي مجاملة لها فتفرض علي، هي الدخيلة على عالمي كما تقول، أشياء لست متحمسا لها.) (ص 25/24)

يتأقلم محفوظ مع عالم ماري كلير. يتغلب نسق الأنوثة على نسق الذكورة (ينبغي أيضا أن أعترف بأن وجودها الدائم في البيت إلى جانبي أربكني، فأنا لم أعتد معاشرة النساء.. كنت أخشى أن أرتكب حماقة ما فأخيب ظنها في. لذا كنت أحاول أن أظل حذرا في كل ما أفعله ودائم الانتباه لكل ما يبدر منها.. أقعلت أيضا عن عادات لها متعتها الخاصة.. صرت أيضا أصغي لما تقول. أبدي اهتماما واضحا لكل ملاحظاتها. أرد بسرعة على أسئلتها. أوافق بسرعة على مقترحاتها. أهرع لمساعدتها كلما دعت الحاجة. أبتسم حين تبتسم.. قررت بيني وبين نفسي أن أكون شديد الحذر لكي أتحاشى كل ما يدفع ماري كلير إلى تغيير رأيها في تلك المرحلة الحاسمة في حياتي.) (21)

المرأة هنا هي سيدة البيت، ومركز العالم الذي يدور في فلكه محفوظ. تصبح فاعلة في العلاقة العاطفية الإيروسية وليس مجرد وعاء سلبي لقضيب الذكورة، تمارس "دورا بنيويا فاعلا.[1]". وبفعل هذا القلب في النسق الفحولي، تنقلب ثنائية المبدأ الذكوري الفاعل والوعاء السلبي الأنثوي، الذي يسند للرجل دورا ايجابيا في العلاقة مع المرأة، ودورا سلبيا للمرأة. لم تعد المرأة في النص تمثل "الموضوع السيء[2]"، أي موضوعا نزويا كما يتبدى في الحياة الاستيهامية، يكتسب سماته السيئة من نزوات

---

1 جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، 1991، ص 33..

2 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ص 84-85.

الشخص الليبيدية أو العدوانية. والجسد الموضوع هنا هو الجسد الذكوري. جسد ينحل في شفافية الهشاشة. ما يخشاه محفوظ هو فقدان هذا العالم الأنثوي الذي أسسته ماري كلير على أنقاض عالمه الذكوري. عالم منقوش بعلامات الرقة والخفة والكثافة، في مقابل صلابة النسق الفحولي.

يعود محفوظ مبكرا إلى البيت، بشغف انتظار ماري كلير، ما إن يسمع حركة المفتاح في الباب، حتى يهرع مثل طفل إلى استقبالها (كنت أحرص على أن أعود إلى البيت مبكرا إن كان ذلك ممكنا، لأنتظر عودة ماري كلير. فقد كانت تحب أن تجدني في البيت. حالما يتناهى إلي صوت المفتاح وهو يدور في قفل الباب أنهض وأنتصب خلفه. تندفع نحوي وهي تصيح فرحا.) (ص 29)

لا يمثل محفوظ صورة الفحل السيد المهيب الجناب، إنه "ذاك الطفل الهرقليطي الذي يمرح في لعبه."[1]

لقد كان ايجابيا ومتسامحا في تجربة الحب بما فرضته عليه من خبرات جديدة، تعلم الكثير من ماري كلير كما تعلمت هي أيضا منه الكثير من الخبرات. ولكن الأهم في هذه التجربة الثقافية، أن استجابته لهذا التغيير الجديد في حياته، كانت بالأساس استجابة عاطفية، بأثر سحر الحب الذي يفرض منطقه الخاص على الذات، بحيث لا تتحكم في مسار هذه العلاقة، وليس بدافع الثأر الحضاري: "الحقيقة أني لم أكن شديد التحمس لا لتغيير الأشياء ولا لتركها كما هي. ليس لأني أهمل البيت ولا أليه ما يستحق من العناية، وإنما لأني اهتمامي كان منصبا آنذاك على ماري كلير. على حضورها الدائم الذي لم يترك لي مجالا للتفكير في أي شيء. لكن يجب أن أقول إن شقتي صارت بعد كل التغييرات التي طرأت عليها أكثر دفئا وحميمية." (ص 25)

وهكذا ما يبدو غريبا في البداية يتحول إلى ألفة. وبذلك يخلق محفوظ إمكانية بين أناه وبين ماري كلير، بين الخصوصية والغيرية، لكي يقبل بالغرابة الجديدة التي تقتحم عالمه الخصوصي. وهذه الإمكانية لا تتحقق إلا في علاقة الانفتاح، التي تستدرج الغرابة إلى ألفة كل واحد منهما. ويفضي هذا الانفتاح المتبادل إلى حالة من امتزاج الآفاق، أفق الذات وأفق الآخر، "والامتزاج غير الاتحاد، لأن كل أفق يحتفظ

1 جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص 8.

على فعله ويتم التراضي بين الأفقين.. ويكونان أفقا ممتزجا واحدا.. ولا يتم هذا النوع من الانفتاح إلا عندما يتم الانفتاح من الأفقين[1]". وذلك على خلاف تعارض الآفاق الذي فرضته البنية الاستقطابية للرواية الحضارية، حيث يظل البطل الفحل متمسكا بأفقه الشرقي، بفعل خضوعه لسطوة النسق، وبالتالي يلغي أفق التاريخ (التاريخ لن يزور... ووكر الأكاذيب قد يصلح لأن يكون وكر الانتقام، ولكنه لن يكون بحال من الأحوال ملتقى جنوب بشمال، ولا ملتقى شهريار بشهرزاد... وأكذوبة كذلك غرفة أكاذيب مصطفى سعيد التي تتوهم نفسها مقبرة للشماليات.[2]).

ولذلك كانت غرفة مصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال" فضاء للموت والانتقام والثأر، كمجاز شيطاني لتعارض الآفاق، بينما أصبحت غرفة محفوظ فضاء لشغف الحياة ولسحر الحب الخلاق، كمجاز ملائكي للولادة الجديدة لعالم جديد، قوامه امتزاج الآفاق.

بهذا التغيير في إطار الصورة، لن ترى القراءة الفحولية، في موقف محفوظ سوى انتهاكا للمبدأ الرجولي وانتقاصا لهيبته، لأن النظام الفحولي لا يتصور الرجل سوى في وضع القيادة والسيادة، بينما المكان الطبيعي للمرأة هو وضع الخضوع والاستسلام والتبعية.

في أثر هذه الانزياحات، يقدم متخيل النص العلاقة الجنسية بين الرجل العربي والمرأة الغربية في صورة معقولة، أقرب إلى التجربة الواقعية. وعبر هذا التغيير في الإطار، يحطم صورة العلاقة النمطية التي تجعل العربي كائنا متفوقا جنسيا.

على خلاف القراءة الفحولية تنتصر رواية "روائح ماري كلير" للمبدأ الأنثوي. ومع كل ميثولوجيا القوة الذكورية للبطل الفحل، تكشف سحر الحب في قلب علاقات الهيمنة بين الرجل والمرأة بما يمنحه من أفق مشترك بينهما مبني على علاقات تبادلية، بحيث "أن النفوذ السحري للحب يمكن أن يمارس على الرجال أيضا.[3]" لكنه هنا على خلاف الرواية الحضارية، لا يمارس الحب بفعل قوة الأكاذيب، ولكن كحالة مقبولة ومعترف بها في العالم الساحر والفاتن للحب، وما يمنحه من لحظات سعادة

---

1 أحمد بوحسن: التقليد وتاريخ الأدب العربي، ضمن كتاب التحقيب، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997، ص 84.

2 جورج طرابيشي: شرق وغرب، ص 160.

3 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 162.

وانكشاف ومكاشفة متبادلة بين الطرفين، وفي العلاقات الحميمية، "بواسطة سحر روابط الوجد التي تنسيهم الالتزامات المرتبطة بكرامتهم الاجتماعية، تحدد قلبا لعلاقة الهيمنة التي بكونها تصدع قدري في النظام الاعتيادي والعادي والطبيعي مدان باعتباره تقصيرا مضادا للطبيعة، أحكم صنعا لتدعيم ميثولوجيا المركزية الذكورية.[1]"

وهو ما يعني الإفلات من منظور الصراع الذي ظلت الرواية الحضارية مرتهنة لنمط إنتاجه لشروط المعنى وفق اقتصاد علاقات القوة واللذة.

وهنا يحدث الانزياح من سيرورة تمثيل العلاقة على أساس وظيفة الرمز في بعدها العمودي النسقي (السمات الحضارية)، التي يكون مسار التطور السيميائي فيها" عبارة عن حلقة تكون نهايتها مبرمجة ومعطاة، في صورة أولية، منذ البداية (التي نهايتها هي بدؤها) لأن وظيفة الرمز (إيديولوجيمه) ذات وجود سابق على الملفوظ الرمزي نفسه.[2]" وهي في حالة الرواية الحضارية علاقات الشرق والغرب، كمحدد لمسار الشخصيات الروائية.

وهذا ما يؤسس لحالة انتقال في تمثيل المرأة الغربية، من الرمز إلى الدليل، أي من رمز يحيل على نسق حضاري غربي، يماثل بين المرأة والغرب، ويشتغل على وحدات رمزية (الشرق/الغرب، الذكورة/الأنوثة،) تكون وظيفتها في البعد العمودي (الكونيات- السمات) "وظيفة حصر"، في منطقه الخاص تكون الوحدتان (شرق/غرب) "حصريتين exclusives[3]"، لا تتلاءمان ولا تلتقيان، محكومتين بعلاقة الصراع، إلى دليل لا يختزل فيه الدال إلى مرجع حصري، تصبح فيه الذات مفردنة ذات كينونة، بمعنى متحررة من الترميز المتعالي المبني على إضفاء سمات عامة معطاة في صورة أولية، سابقة على فعل التدليل.

منطق الحكي: من الحتمية إلى المصادفة

على مستوى الإستراتيجية السردية، تنبثق قصة الحب بين محفوظ وماري كلير من اعتباطية المصادفة "أية مصادفة عجيبة التي جمعتنا؟.. باريسية مولودة في

1 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 162.
2 جوليا كريسطيفا: علم النص، ص 24.
3 جوليا كريسطيفا: علم النص، ص 24.

مينيلمنتون وريفي من دوار تونسي صغير.." (ص 34). وتخضع قصة الحب كعلاقة لمنطق خاص، لا يتحكم الطرفان في مساره، هو منطق المصادفة (ولأن للحديث منطقه الخاص ولا أحد باستطاعته أن يتحكم في وجهته خصوصا في مثل هذه الحالات، خضنا في مواضيع كثيرة... في ذلك اللقاء الأول وفي ذلك المقهى الذي دلفت إليه مصادفة علمت أشياء كثيرة عن أول امرأة حقيقية في حياتي.) (16).

يناقض منطق المصادفة منطق النسق في الرواية الحضارية، حيث تكون مسارات العلاقة محددة وموجهة بسيناريوهات حضارية جاهزة ومقولبة، تجعل الكلية السردية تتحكم في صيرورة الذات.

وبانفلات الذات من نسق السرديات الكبرى، تقترح رواية "روائح ماري كلير" سردية يومية، تبني منطقها الخاص من التباس علاقة الحب بين كائنين مشخصين في كينونتهما الفردية كدينامية داخلية مرهفة وشديدة الهشاشة (هل أقول لها إنني أسير قوة داخلية غامضة تجتذبني إليها، أم أني أريد أن أعرف كيف كان وجهها في ذلك الصباح، أم أنني بكل بساطة لا أدري كيف قادتني قدماي إلى بريد مونبارس.) (ص 86).

ينجذب محفوظ نحو ماري كلير بقوة داخلية ملتبسة، لا يتحكم في منطقها، متحررا من سطوة النسق في فرض سيناريوهات محددة بشكل أولي سابق على التجربة، وبذلك يعيش تجربة الحب في خفة المصادفة بوصفها "مظهرا لعدم الاطراد، وللتحرر من رمزية العالم الجبرية. فهي تتأسس خارج الوجوب، وتمتاح من الاكتشاف الخاص والحر للحياة في عفويتها، بعيدا عن الغائية بوصفها مردودا لعلاقة الإرادة بالمؤسسة."[1]

في سياق رمزية الخفة يشخص الحب بين محفوظ وماري كلير في فضاء زمنية الاختلاف الثقافي، مجردا من أية غائية مؤسساتية يفترضها نسق السرديات الكبرى. فالحب بينهما هو علاقة بين كائنين فرديين، لا ينتميان سوى لذواتهما، ولذلك يركز السرد على ما تسميه "دوريت كوهين" بالشفافية الجوانية[2]

---

1 عبد الرحيم جيران: الكتابة والتمفصل الملتبس، ضمن كتاب رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، كلية الآداب بنمسيك، ص 11.

2 Dorrit Cohen, la Transparence Intérieure, Ed. seuil, 1977.

la transparence intérieure، عبر تجلية الحياة الداخلية للشخصية. وهذا ما يفسر طغيان البعد العاطفي في التشخيص، وتبئير المنظور على علاقة الحب في نمو سيرورتها السيكولوجية التي تتطور من نسيج الوقائع والتفاصيل اليومية، بدءا من لحظة تبادل النظرات الأولى بين العاشقين في اللقاء الأول، مرورا باستقرار علاقة الحب بينهما، وما سيعتريها من موجات اضطراب وقلق ولامبالاة والتباسات غامضة، وانتهاء بلحظة الفراق بينهما.

ينبني السرد إذن، على حبكة سردية بسيطة (لقاء، فعلاقة حب، ثم فراق). وينهض التبئير السردي على رصد دقيق لتطور هذه العلاقة وفق دينامية ملتبسة، من خلال تراكم تفاصيل الحياة اليومية ووقائعها الصغيرة، وعبر بناء شبكة معقدة من الانفعالات والأفعال وردود الأفعال.

ينهض منطق هذه الحبكة على التركيب بين وقائع يومية صغرى، وليس على بناء وقائع كبرى كرستها النماذج الثقافية الكبرى في الرواية الحضارية. وفي سياق هذا الانزياح، تسرد قصة الحب في شكل محكي صغير petit récit، متمركز حول عالم صغير في غرفة تجمع بين شخصيتين، نادرا ما ينفتح على عوالم خارجية بعيدة. عالم محدود في فضائه المادي، لكنه متسع في عمقه الإنساني وفي كثافته العاطفية. هذا العالم الصغير الذي يتشكل داخل شقة صغيرة يأخذ مجاز الشرنقة بوصفها "رمزا لسكن محتف بداخليته المغلقة، يعد أيضا دالا على حماية مبعثها الهشاشة، ولهذا لا يطل المتحصن بالشرنقة على العالم من فسحة انفتاحها الحذر فقط، بل يطل عليه أيضا من خلال الهشاشة التي تكونه، وتجعله غير متوافق مع خارج فقد نعومته."[1]

وتوضح قصة الحب بين محفوظ وماري كلير أن منطق الحب مخالف لمنطق النسق. إنه منطق المصادفة، الذي لا يتيح لأحد التحكم في مسار العلاقة. في سيرورة هذا المنطق كمظهر حيوي لنظام الخفة، تتطور علاقة الحب بينهما كدينامية ملتبسة، بما يعتمل فيها من مشاعر متناقضة بين الخصوصية والغيرية، الألفة والغرابة (لا أصدق أن كل هذا المخلوق الجميل الاستثنائي لي. بهشاشته. بقوته. بسحره. بتعقيداته. بغرابته. بتناقضاته. بتحولاته. بأهوائه...) (ص 20).

---

1 عبد الرحيم جيران: الكتابة والتمفصل الملتبس، ص 8.

هذا المنطق الهش، هو ما يجعل إيقاع هذه العلاقة متذبذبا يتطور في صيرروة لا خطية، محكومة بتجاذبات الهشاشة. والحب بطبيعته الخاصة، هو هش جوهريا، لأنه مرتبط دائما بصيرورة علاقات عاطفية ونفسانية ناعمة، وطارئة أحيانا في شكل رغبات مفاجئة، أو أحاسيس منبثقة في ديمومة اعتيادية.

وبمنطق الهشاشة، الحب انزياح في الصيرورة الاعتيادية للمألوف. ولذلك يظل معرضا بقوة شديدة للتصادم مع منطق هذه الصيرورة، "ومهدد بلا انقطاع بالأزمة التي يمكن أن تثيره العودة إلى الحساب الأناني، أو مجرد اكتساب الطابع الروتيني[1]"، أو في هذا التناوب الصعب بين الأنانية والغيرية، بين الخصوصية والمغايرة.

حياة في امتزاج الآفاق:

هذا الخروج عن النسق الحضاري الذي كشفنا بعض انزياحاته في التمثيل السردي، هو ما يمثل الإضافة النوعية في "روائح ماري كلير" في سياق وعي الذات وتمثيل الآخر في مدونة الرواية العربية. ذلك أن الروائي الحبيب السالمي يكتب قصة الحب بين محفوظ وماري كلير في صيرورة هشاشة جوانية، وليس في صيرورة مواجهة عنيفة، تجلي البعد الإنساني الأصيل في هذه العلاقة، بلا أحقاد تاريخية تفجر عنف المكبوت، على الرغم من أن محفوظ ينتمي إلى الشرق وماري كلير تنتمي إلى الغرب. غير أن سرد هذه العلاقة في الرواية لا يقع في شراك الجغرافية المتخيلة لهذه الحدود الحضارية التي تشكل خلفية سوسيو ثقافية لكل منهما.

وعبر هذا الأفق الإنساني، تقدم الرواية منظورا ثقافيا، يقوم على أنسنة العلاقات بين المرأة والرجل وبين الثقافات، بدل سياسات الجنس التي تقوم على علاقات القوة. وبذلك تطرح مفهوما للحياة يعاش في زمنية الاختلاف الثقافي بقيم التسامح وتبادل الخبرات والحوار الذي ينطلق من انفتاح الهوية، "حيث يمكن، في الحقيقة أن يكون ثمة كرم، ورؤيا، وتغلب على الحواجز، وأخيرا، تكامل وجودي إنساني[2]."

---

1 بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ، ص 164.

2 إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، 2004، ص 253.

الرواية ما بعد الحضارية
من التمثيل الكولونيالي إلى ما بعد الكولونيالي
في "مصابيح مطفأة"

في رواية "مصابيح مطفأة[1]" للكاتب أحمد الكبيري، يتم دمج المسار الفردي للذات في مسارات الآخرين، الناس، المدينة والوطن، من خلال محكيات ومصائر متواشجة تستقصي بنية الخراب الروحي والمادي التي تفتك بالشخصيات، في ظل شروط اجتماعية وأخلاقية واقتصادية تتسم بالتردي والتهميش والاختلال.

وفي الوقت الذي يسرد فيه "المحجوب" بطل الرواية حكاية عودته إلى الوطن من المهجر، باعتباره شخصية ساردة، فإنه يتحول إلى مروي له يصغي لمحكيات أصدقائه وحكايات أهل مدينته "وزان".

إن وضعه **المزدوج كسارد ومسرود له** يشبك حكايته بحكايات الآخرين ويورطه في مصائرهم. ومن ثمة فإن قراءتنا اتخذت مسارا عموديا طباقيا، في الوقت الذي تستجلي فيه تشكلات المسار الفردي للذات، فإنها تقوم في خطوة منهجية ثانية بموضعتها في منظور أوسع لمسارات الآخرين ولمحكي المدينة، يكشف سياسات السرد على مستوى تشكلها النصي، وتمثيلاتها الثقافية. فالأمر لا يتعلق بتفسير هذه التشابكات في المصائر والحكايات في حدود مفهوم التجاور، ولكن باستكشاف التفاعل الدينامي بينها، وهذا ما يسوغ موضعة تشكلات الأليغوريا الذاتية في سياقات أوسع تستدعيها الأليغوريا الوطنية، دون الإخلال بشفراتها الاستطيقية.

---

1 أحمد الكبيري، مصابيح مطفأة، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2004.

I – الأليغوريا الذاتية:

تندرج رواية "مصابيح مطفأة" في إطار **النموذج البنيوي الفردي**. فهي تحكي قصة شاب هاجر إلى أوربا، وعاد إلى وطنه، ليجد أن كل شيء تركه في مدينته الصغيرة مازال على حاله، بل يكتشف أن الأوضاع الاجتماعية والإنسانية والوجودية قد ازدادت سوء، كأن الزمن متوقف في مدينته، فأصبحت تعيش رمزيا زمن الموت (الناس هنا، يبدون كما لو كانوا في حالة ترقب وانتظار دائمين. لا جديد في يومهم ولا في غدهم. يمضي النهار عليهم، بتعبه وشقائه ومشاحناته... وتستمر الحياة آسنة يتعلم فيها المرء من صاحبه، كيف يبيع القرد وكيف يضحك على من اشتراه، حتى يموت أو يغادر أو يجن. فالذكاء والبؤس معبران قصيران للجنون) (ص 66)

زمن رتيب وحياة آسنة، والمصائر محددة سلفا (الهجرة، أو الموت، أو الجنون). وهي مصائر تجتث الإنسان من وطنه وعقله وحياته، وتقذف به في جحيم الخراب الروحي والمادي.

الملاحظ أن النموذج الفردي في الرواية يتميز ببنيته المنفتحة، بمعنى أنه لا يتشكل كنسق مغلق على الذات الفردية لشخصية "المحجوب"، بل ينفتح على الفضاء العام لمدينته بأمكنتها المميزة وسكانها المهمشين. فالسارد"المحجوب" وإن كان مثقفا لا يتعالى على معاناة أهل مدينته البسطاء، ولا يعيش منفصلا عن مجتمعه، أو في غربة بين أهله، بل يندمج في معاناتهم ويصغي لحكاياتهم المأساوية، بعيدا عن أي نزعة نخبوية استعلائية. هكذا، تتحدد زمانية كينونته في زمن **الوجود – مع – الآخرين**.

من هذه الوجهة التخييلية تبدو "مصابيح مطفأة" **رواية جيل** بأكمله، تحكي أحلامه وإخفاقاته وانكسارا ته، حيث يركز السارد الذاتي على استكشاف وتقصي مصائر الذوات، وعلى تصوير أفراد تتحلل حياتهم إلى عدم وخراب. فعبر توالي السرد نجده يتخذ وضع **المروي له** في المقاهي يصغي لحكايات أصدقائه متأملا ومتألما لمصائرهم المأساوية. فكل شخصية إلا ولها حكاية: (فكل وزاني إلا وله حكاية، إن لم تكن حكايات، مع هذا المكان) (ص 67)

هكذا يتشكل المتخيل في الرواية من المحكي الإطارcadre الخاص بالمحجوب باعتباره شخصية ساردة محورية، وقصص أصدقائه وأهل مدينته وزان، باعتبارها محكيات صغرى مؤطرة encadré، ترتبط بالمحكي الإطار بعلاقة "الانشطار الشذري

المرآوي[1]". بمعنى أن المحكي يتكون من قصة مدارية محورية هي قصة المحجوب العائد من أوربا إلى وطنه، ومحكيات صغرى خاصة بأصدقائه وأهل مدينته.

وإذا كانت القراءة الأفقية الخطية linéaire تكتفي فقط برؤية هذه القصص من منظور تجاورها ولا تنتهك الحدود الحكائية التي توهم باستقلال كل قصة عن الأخرى، فإن القراءة العمودية بانتهاكها للعتبة واجتيازها لهذه الحدود تكشف الانشطار المرآوي بين هذه القصص وتشابكها وتفاعلها، حيث ترتبط فيما بينها بعلاقات دلالية وسردية، تشخص في جدلياتها الدينامية عالم مدينة وزان الذي تحول نحو الخراب بفعل عنف التهميش الاجتماعي والاقتصادي الذي لحق بالمدينة: (لقد قضيت أكثر من ربع قرن من حياتي بهذا الزقاق، شارع شوفوني. الذي يختزل تاريخ وحضارة ومجد وإشعاع مدينة، لم يقابل عطاؤها إلا بالجحود والنكران.) (ص 66)

إنها المفارقة التاريخية والحضارية والوجودية التي يسبر السرد تداعياتها على الشخصيات، وتكرس **بنية الخراب الروحي والمادي**. يتجلى الخراب الروحي في الخواء النفسي والعاطفي للشخصيات وتجردها من أي قيمة أو مثال أعلى يشدها إلى الحياة، حيث أصبحت عرضة لليأس والإحباط ومصائر الموت والجنون والتشرد. فالحياة بالنسبة لها لم تعد جديرة بالعيش ولا تستحق أي قيمة، تصبح القيم والمعايير أمورا غير ذات أهمية في منظور الشخصيات. ويبين السارد أن حياة الشخصيات تتحلل إلى الخراب والتفكك الحقير بسبب "افتقادها إلى محور تماسكي تؤلفه الفعالية التي تنشأ في قلب الشخصية وفي الوقت نفسه تحرك الإنسان بأسره بشكل مستمر[2]". يقول "عبد الحق" للبطل "المحجوب" عندما لاحظ أنه صار يدخن الحشيش بشراهة: (ابتعد عن الويل. ليس فيه أي ربح. نحن انتهينا ولم يعد لنا أي أمل أو أفق. لقد تحدد مصيرنا. نحن كالعائدين من الحرب بعاهات كثيرة. سنظل قابعين في مثل هذه الأمكنة النتنة كالجرذان. نأكل قليلا وندخن طول الوقت. سيأتي يوم ويلقون بنا في حفرة كالزبالة. حظنا من هذه الحياة قسوتها... أما نحن فبقينا هنا كالبهائم. نتغوط

1 أحمد اليبوري، في الرواية العربية: التكون والاشتغال، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2000، ص.72.

2 جورج لوكاش، غوته وعصره، ترجمة بديع عمر نظمي، بيروت، دار الطليعة، ط 1، 1984، ص.39.

ونتناسل. كل شيء نفعله أو لا نفعله بالغريزة.. أما أنا، صرت أخجل... أحسني نحيفا. هيكل رجل أو ظله. لقد دمرني الحشيش، ولست آسفا على شيء) (ص 108)

في سياق اجتماعي موسوم بالاختلال الاقتصادي، لا يحفظ حقوق الإنسان في العيش الكريم، ينحط الفرد من وجوده الإنساني القيمي، حيث يتجرد من أي قيمة معنوية ورمزية، ويسقط في أقبية الوجود البهيمي الغريزي، يعيش "كالبهائم"، يختزل وجوده فقط في إشباع حاجاته البيولوجية (نتغوط ونتناسل)، بل إنه يتنازل حتى عن رغبته في البقاء التي يشترك فيها مع الحيوانات، ويعلن نهايته كإنسان، أي ككائن له كون رمزي، يعيش مدفوعا بالرغبة المعنوية المحضة، أن يكون معترفا به كإنسان.

ويتجلى الخراب المادي فيما لحق مجال المدينة من تدهور معماري وتشوهات بيئية (حاولت أن أتصور، هذا المكان قبل مئات السنين خلت، لكن جهلي بالتاريخ، لم يساعدني على تخيل الصورة الأقرب والأنسب لفقهاء وعلماء وأتقياء وشرفاء ومتصوفة، هذا البلد الكريم. واكتفيت فقط بفتح عيني جيدا على هذا التمزق وهذا الخراب الذي ما فتئ ينمو ويكبر ويحاصر المدينة بأنيابه الفتاكة من كل الجهات.) (ص 66)

تحول دراماتيكي من مركز إشعاعي وحضاري لتخريج العلماء والفقهاء والمتصوفة إلى مرتع خصب للشواذ واللصوص وسوق مزدهرة للحشيش. من هذه الزاوية التخييلية تبدو رواية "مصابيح مطفأة" **رواية مدينة**، فالسارد يركز على وصف خرائطية مدينته وزان باعتبارها صيرورة تحول نحو الخراب في سياق يطبعه التهميش الاجتماعي والاقتصادي، وعلى **تحبيك** (بناء حبكة) emplotment ما يعيشه أهل مدينته المهمشين من أحداث ووقائع متنافرة في وجودهم اليومي، أي تحويل هذه الأحداث العرضية المتنافرة إلى قصة لها منطق ومعقولية جديدة بأن تروى وأن تسمع، تمنح للشخصية الروائية هوية سردية دينامية، ترتقي بها من الوجود الشفوي الذي يتلاشى بفعل سياسات النسيان إلى الوجود المكتوب الذي يترسخ بفعل **النقش** inscription التخييلي.

ففي الوقت الذي تحتل فيه بعض المدن موقع المركز في أنطولوجيا السرد المغربي مثل فاس، الدار البيضاء، طنجة، ظلت مدينة وزان خارج هذه الأنطولوجيا، ترقد في

عتمات الهامش. في هذا الاتجاه تبدو أهمية السرد ووظيفته من وجهة نظر الأنتروبولوجية الأدبية والرمزية في بعث الهامش من مجال الصمت والنسيان وإعادته إلى مجال الضوء والحضور والذاكرة. وهذا يوضح لنا بعض سياسات السرد في التمثيل، فالأمر لا يتعلق دائما بمجال الاستطيقا فقط، أي استراتيجيات الجنس الأدبي وشفراته في التشكل والبناء، ولكن أيضا بمجال **قوى التمفصل** articulation التي تتجلى في استراتيجيات الانتقاء والاستبعاد والتهميش.

II - الأليغوريا الوطنية:

تحكي القصة مسارا معكوسا لما عرف في النقد العربي **بالرواية الحضارية**[1]. وإذا كانت معظم نماذج الرواية الحضارية تركز على تشخيص رحلة الذات من الجنوب إلى الشمال، فإن "مصابيح مطفأة" تقلب هذا المسار السردي وتركز على تشخيص عودة الذات من الشمال إلى الجنوب، حيث يتولد نسق جديد كان مهمشا ومغيبا في الرواية الحضارية، يدشن منه السارد مسارا جديدا هو استعادة المكان المحلي بوعي الذات.

يولد هذا القلب في المسارات انزياحا استطيقيا وثقافيا في أشكال الرؤية وأنساق الترميز وعمليات التمفصل. فإذا كانت الرواية الحضارية تصور **صدمة الغرب**، وعلى مستوى السرد تصف **رحلة إلى الخارج**، وتمثيلا **للآخر الإمبريالي**، فإن "مصابيح مطفأة" تشخص **صدمة الواقع**، وعلى مستوى السرد تصف **رحلة إلى الداخل**[2] the voyage in، وتمثيلا **للذات الإنسانية**.

وإذا كانت الرواية الحضارية تستقصي تجربة العنف الجنسي والابستمي للذات (تجربة مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال)، حيث العلاقة مع الآخر موشومة بالعنف والصدمة، والوعي المضاد يتخذ شكلا جنسيا طقوسيا، فإن "مصابيح مطفأة" تشخص عنف الهامش، حيث يموت الإنسان في غفلة من الزمن

---

1 عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص.84.

2 إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ط1، 1997، ص. 284

مثل أي حشرة (لقد مات أبي كما يموت أي كلب ضال. مات وحيدا. وجدوه في بيته منتفخا. رائحته العطنة هي التي أعلنت نهايته) (ص 134)، أو ينتهي به الاستغراق في مأساته إلى الجنون أو الانتحار.

وفي الوقت الذي يعاني فيه "مصطفى سعيد" بطل "موسم الهجرة إلى الشمال" عزلة مطلقة بين أهل قريته، ويموت منتحرا في ظروف مجهولة وغامضة، يعيش السارد "المحجوب" في "مصابيح مطفأة" في ألفة حميمية مع أهل قريته، يمارس دور المروي له، يتواصل مع حكاياتهم الحزينة ويتعاطف مع مصائرهم المأساوية (التقائي بالعديد من المعارف والأصدقاء، ملأ خوائي وأفاض الحبور على محياي، وهلل بالبشر وجه سمائي. حياة آسنة لكنها مع ذلك مليئة بالدفء والحميمية. وهذا ما أنا في حاجة إليه الآن وليس أكثر.) (67)

إنه يتواجد في مسرح الحياة. طيلة السرد نجده يتردد على المقاهي ويتجول في الشوارع، أي في فضاءات شعبية، منفتحة على الآخرين.

هذه هي الانزياحات الخطابية والسردية التي تحدثها الرواية في نسق الترميز على صعيد التمثيل. ويمكن قراءة هذا التغييب للآخر الاستعماري على صعيد الخطاب والسرد بوصفه استراتيجية نصية لتحرير الذات من هيمنة خطاب الآخر. وفي هذا الرهان الثقافي تلتقي "مصابيح مطفأة" مع آداب ما بعد الكولونيالية، حيث العودة إلى الوطن هي تدشين لمسار إعادة اكتشاف الذات خارج تمفصلات وتمثيلات الآخر: (فكرت في أمي وأهلي وأصحابي بوزان **فاختفى صوت إيزابيل الزاعق وسبابها المقيت من رأسي.** وأحسست بدفق من الشوق والحنين والحرية يجتاح سواحل أضلعي. كل شيء في هذا الكون، أحسه الآن لا يساوي شيئا أمام هذا الانتشاء وهذا الابتهاج وهذه السعادة التي تغمرني. أخالني أعانق أشجار الزيتون والتين، وأعفر وجهي بتربة بلدي، نسغي الأول، فكرت أن الإنسان لا يكون حرا إلا في وطنه. ومن قال بعكس ذلك فهو إما مضطر أو يكذب أو بلا جذور.) (ص 9)

يدخل الآخر ممثلا في صورة "إزابيل" منطقة الخفاء والغياب، ليفسح المجال أمام الذات لتمسرح نفسها وتصوغ خطابها وفقا لأنساق ترميزها، في غمرة نشوة احتفالية تتوحد بعناصر الحياة الأولية (الماء، الهواء، التراب) في فضائها المحلي، حيث يحتل الهامش/المكان الأصلي(الوطن) بؤرة السرد والخطاب، وتختفي الحواضر الإمبريالية

(لندن، باريس) التي دأبت الرواية الحضارية على موضعتها من مشهد السرد لتحل محلها المدن والفضاءات الوطنية المحلية (وزان، الشاون، تطوان، الرباط).

على خلاف الرواية الحضارية لا تشتغل الأليغوريا الوطنية[1] في النص وفق تسنين ثقافي مانوي manichean يمفصل المتخيل إلى عالمين وثقافتين وحضارتين مختلفتين، مع ما يتضمنه ذلك من تمفصلات وتقاطبات دلالية (الذات/الآخر) وعرقية (متفوق/أدنى) وحضارية (الغرب/الشرق) وثقافية (العلم/الخرافة)، وما يترتب عن ذلك من تمثيلات وأنماط جاهزة streotypes عن صور الذات والآخر، تختزل اختلافهما الدينامي الخلاق في جوهرessence ميتافيزيقي مطلق مفصول عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية، يغيب عمليات التفاعل والتداخل والتهجين. على عكس ذلك، تتبأر استراتيجية السرد حول عودة السارد إلى وطنه، وتغيب المرحلة التي قضاها في أوربا. إنها معنية بالذات الإنسانية وليس بالذات الكولونيالية، وباستقصاء الواقع المحلي داخل الوطن بعد فترة الهجرة، وباكتشاف الذات لهويتها واستعادة وعيها بعد غياب قسري فرضه الآخر، ولذلك تتعمد إزاحة displacmentالآخر من مشهد السرد وبنية الخطاب. الإزاحة هنا آلية من آليات استراتيجية تحرير الذات من هيمنة الآخر الثقافية.

في هذا المسار الخطابي تختلف رواية "مصابيح مطفأة" في رهانها الثقافي عن روايات الأليغوريا الوطنية في مرحلتها الأولى التي رافقت حروب التحرير والاستقلال، حيث كانت رواية هذه المرحلة الانتقالية مشدودة إلى شرطها التاريخي والذي تمثل في تقديس شعار الاستقلال والتحرير كإيديولوجيا وطنية مقدسة عليها إجماع، لا تقبل النقد والاختلاف رغم مظاهر العنف السلطوية والقمعية التي رافقتها. بمقابل ذلك، تنتهك "مصابيح مطفأة" هذا المقدس السياسي وتنتقد الوضع الداخلي والمحلي للوطن، وتكشف الاختلالات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي تعيق تقدم المجتمع: (نحن دائما نفكر بأنانية. نحن ومن بعدنا الطوفان. وكأن بلدنا سيرثه من بعدنا أعداؤنا وليس أطفالنا. لقد زرت أوربا، ورأيت كيف يخدم الناس أوطانهم. وكيف يعاملون بعضهم البعض. خدمة الوطن والديمقراطية عندهم ليست بالكلام

1 Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak?, in The post-colonial studies reader, op, cit, p. 26.

والوعود والشعارات التي تطمع في تصفيق الذباب. إنما بالمردودية. بالإنتاج. بتحديد الأهداف ووضع الخطط والعمل على تحقيقها داخل الآجال المحددة لها سلفا. بالمراقبة والمحاسبة. نحن كل سنة تجدنا نحفر دروبنا وأزقتنا. مازلنا لم نتجاوز مشكلة فضلاتنا.) (ص 140)

هكذا، يمكن أن نجمل شبكة الاختلافات الخطابية والسردية في كل من الرواية الحضارية والرواية ما بعد الحضارية في الخلاصات التالية:

- في الرواية الحضارية يخضع السرد والخطاب للتشفير المانوي (الغرب/الشرق)، حيث يتم تصوير الأحداث والشخصيات والمواقف في سياق الاستعارة الحضارية، أي الصراع بين الغرب والشرق، بالمقابل تكسر الرواية ما بعد الحضارية هذا التقاطب لصالح التشفير الداخلي، والاستعارة الذاتية.
- يتبنين المتخيل السردي في الرواية الحضارية كرحلة نحو الخارج وتمثيل للذات في علاقتها بالآخر الإمبريالي، بالمقابل تشخص الرواية ما بعد الحضارية رحلة الذات إلى الداخل وتجربة الذات الإنسانية في علاقتها بالواقع.
- على مستوى الرؤية تصور الرواية الحضارية صدمة الغرب، بالمقابل تصور الرواية ما بعد الحضارية صدمة الواقع.
- في الرواية الحضارية تتحكم إواليات اللاشعور الجماعي والذاكرة الجماعية وعقدة التاريخ (حروب الاستعمار والاستقلال والمقاومة) في أفعال الشخصيات. بالمقابل تتحكم في شخصيات الرواية ما بعد الحضارية شروط السياق الاجتماعي والفكري للشخصيات، حيث أنها تتجه نحو تفريد الشخصيات وليس وضعها في سياق حضاري جمعي.
- في الوقت الذي يعيش فيه بطل الرواية الحضارية باعتباره مثقفا، مغتربا في مجتمعه، منقطعا ومنفصلا عن أهله، فإن البطل في الرواية ما بعد الحضارية يعيش في "سياسات الناس[1]"، أي مندمجا معهم يتواصل مع همومهم وتطلعاتهم، وليس في سياسات النخبة حتى وإن كان مثقفا.

---

1 Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak?, in The post-colonial studies reader, op, cit, p. 26.

ما ينبغي التأكيد عليه في هذه المقاربة، أن الأمر لا يتعلق بعلاقة تضادية بين الرواية الحضارية وما بعد الحضارية، وإنما بتطور يخضع لجدل الاستمرارية والقطيعة وديناميةِ الامتدادات والاختلافات، بمعنى أنه في الوقت الذي تستمر فيه بعض بنيات الرواية الحضارية في نسيج الرواية ما بعد الحضارية فإنها تخضع لاستراتيجيات استطيقية جديدة ولرهانات ثقافية مغايرة، تترتب عنها انزياحات جديدة في السرد وتحولات في سياسات التمثيل.

- 3 -

السرد والقوة:

- تفكيك هندسة القوة: سلطة الشفرة في الرد بالكتابة في "ترانيم البردي القديم".
- هجرة الحكاية في زمنية الاختلاف الثقافي في "آيلان أو ليل الحكي".

تفكيك هندسة القوة:
سلطة الشفرة في الرد بالكتابة
في "ترانيم البردي القديم"

تتشكل إستراتيجية الرواية لدى آمال النخيلي في نص **"ترانيم البردي القديم**[1]" كبحث حفري في بقايا تخييل منسي، لكن آثاره وندوبه ما تزال مترسبة وفاعلة في حاضر تتحمل عبئه الشخصيات، وتقاوم من أجل تغييره نحو الأفضل. وفي إطار تصور أنطولوجي لإواليات الكتابة كإستراتجية لمقاومة النسيان والصمت والتهميش، يتجه السرد نحو استعادة هذا التخييل المنسي عبر خرائطية دينامية متعددة، **بدئية** (تاريخ قرطاج القديم، روما القديمة) **راهنة** (جدلية الشرق/الغرب) **واقعية** (أثر الواقعي) **تراثية** (السرد العربي الكلاسيكي) **شعبية**(حكايات الناس اليومية) **لا شعورية**(استيهامات الشخوص).

تتأسس استعادة الأرشيف المنسي من منظور وعي ثقافي بضرورة إعادة بنائه وتمثيله، خارج سياسات قانون القوة الذي يفرض حالة التهميش على الشخصيات وتواريخها المؤسسة لهويتها ووجودها.

الانشطار/انتهاك سلطة الحكاية:

تشتغل الرواية وفق قانون الانشطار الذي يحيل على محكي إطار يتصل بقصة الميناء، ومحكي مؤطر عن قصة هيلينا. الحكاية الأولى تسرد بألسنة شخصيات متعددة، والقصة الثانية تسرد بلسان الأنثى هيلينا. تحكي قصة الميناء عودة مركب "الرايس خلف" من البحر محملا بكنز، يصحبه خبر غرق الغطاس الانجليزي جوني

صاحب السينيور الإيطالي ألبرتو، اللص الذي سرق الوثيقة التاريخية التي تضم الخرائط التي تحدد موقع الكنز في أعماق البحار. يتعرف القارئ على شخصية هذا الايطالي، وحكاية فراره من إيطاليا إلى تونس، والتقائه بشخصية "القرش" في المصلحة المشتركة، حيث سيستأجر مركبا للبحث عن الكنز بمساعدة "جوني".

وفي خضم انتقالات الحكي وتشعباته يتعرف القارئ على حكاية كل شخصية وتفاعلاتها (القرش، ضياف، إمام، ثريا، آدم). يقتل الغطاس جوني ويفر ألبرتو عائدا إلى بلده، وتصل الأوراق التي وجدت ضمن صندوق الكنز إلى شخصية "إمام" أستاذ التاريخ، الذي يفك رموزها، وتنطلق الحكاية الثانية، حكاية هيلينا.

تحكي هذه الوثيقة التاريخية - التي استخرجت من أعماق البحر، والتي ظلت مطمورة فيه لمئات من السنين، بعد سلسلة من المؤامرات والمكائد، حكاية تاريخية تخص عائلة قرطاجية تستعدّ للخروج من مدينة قرطاج القديمة التي انهزمت أمام الرومان، وترويها "هيلينا" إحدى بناتها (هذه أواخر الحرب، هذه بداية الحرب، لا أحد يعلم، في قرطاج خرائب تحجب وجه العروس التي كانت، ماذا نفعل؟ ماذا يمكن أن نفعل، أسجل بعض ناري على صحائف أخاف عليها من الاحتراق.)

يدشن فعل الكتابة مساره الانتهاكي من قوته الرمزية باعتباره مسارا مقاوما للصمت الذي يفرضه قانون القوة (الحرب)، حيث تنقش هيلينا بصوتها الأنثوي المتمرد فصلا من حياتها وحياة مدينتها قرطاج في فترة حرجة هي الاجتياح الروماني لها، وانطلاق شرارة التمرد المحلية على الإمبراطورية الرومانية.

وعبر هذا التمفصل المزدوج (الذات/المدينة) يتداخل الذاتي بالتاريخي، والشعري بالنثري، البوح والحكي، حيث يستكشف القارئ عالما قديما يحكمه دياليكتيك السيد/العبد (قصر العائلة القرطاجية) ويتهدده قانون القوة الإمبراطورية.

إذا كانت القراءة الخطية المنضبطة لإكراه قانون التعاقب، توحي بانفصال كل حكاية عن الأخرى على مستوى التركيب السردي، فإن القراءة العمودية وفق استيطيقا الانشطار، تتيح انتهاك العتبة الحدية (الحدود الحكائية) واستكشاف أشكال التفاعل النصي الذي يتخذ تمفصلات وتوازيات متعددة، استعارية، مرآوية، دلالية. إضافة إلى ذلك، تترابط الحكايتان عبر حبكة البحث عن الكنز التي تمثل سبب ترهين

الحكي. فلولا صندوق الكنز لما كانت هناك حكاية، حيث يتعرف القارئ على هذه الألواح في الفصل الأول قبل أن يفك "إمام" شفراتها.

في إطار دينامية الانشطار المرآوي بين الحكايتين، يمثل قانون القوة وفق ديالكيتك السيد/العبد في قصة هيلينا، **حالة قصوى** لتسلط القرش على أرزاق الصيادين في قصة الميناء. ذلك، أن المتخيل (العالم الممكن) في كلا الحكايتين محكوم **بهندسة القوة**. عالم الميناء محكوم بقوة المال والنفوذ، وعالم القصر في حكاية هيلينا محكوم بقوة السيد.

ويقدم مشروع التمرد ضد اجتياح الرومان لمدينة قرطاج الذي يقوده الشاعر "زوردا" والذي تنخرط فيه هيلينا، **نموذجا استشرافيا** لمشروع التمرد على سلطة القرش في الميناء، الذي بدأه "آدم"، لكنه ظل في حالة الكمون، ولم يرتق إلى مستوى التبلور الفعلي. وفي الوقت الذي تقدم فيه قصة الميناء صورة قاتمة لمدينة قرطاج في الحاضر(تسلط القرش على أرزاق الصيادين، وخنوع هؤلاء) تقدم حكاية هيلينا صورة مشرقة لمدينة قرطاج القديمة (تحرير العبيد والمساجين ومشاركتهم إلى جانب الأسياد في مشروع مقاومة الرومان الغزاة).

وإذا كان الإيقاع في حكاية البحر يسيطر عليه مشهد كئيب يكرس ثيمات الاغتراب والاستسلام والإحباط (استسلام البحارة لتسلط القرش)، فإن المشهد في حكاية هيلينا يسيطر عليه إيقاع متدفق يطرح ثيمات مناقضة للأولى، تحتفي بالتضحية والحياة والتمرد. من أنقاض الخراب ينبثق مشروع التمرد. ففي مشهد احتفالي مفعم برمزية المقدس تقدم عناصر الطبيعة في عنفوانها وانبثاقها المتجدد، مكرسة ثيمة الحياة المتجددة التي تشع من رمزية طائر الفنيق، الحياة المنبثقة من الرماد، أسطورة الانبعاث(زهر اللوز أينع في الحديقة، يعد بالربيع، تفتحت البتلا البيضاء الزهرية، فأيقنت أن الحياة تتجدد، رغم الحرب والهزائم تولد من العدم، مثل طائر الفينيق، تنتفض من الرماد، الربيع في الزهور البيضاء، وفي قلبي وفي قرطاج شتاء قارس أي فداء نقدم لبعل حمون كي يرضى عنا).

وعلى خلاف صورة الموت في قصة الميناء التي يشخصها إيقاع العواصف والرياح المدمرة لمراكب الصيد، يقدم المتخيل في حكاية هيلينا صورا استعارية ضاربة بجذورها في عمق المقدس تحتفي بالحياة. هكذا ينقل المحكي الاحتفالي الطقوسي الحكي من

زمنية المدنس في الميناء إلى رمزية المقدس، الاحتفاء بالحياة في بعدها الأسطوري (طائر الفينيق)، الحياة المتجددة، حياة الطبيعة.

تستلهم هذه المشاهد الرمزية للحياة النموذج التخييلي البدائي، طقوس الاحتفال بالأعياد الدينية (كانت الساحة تغص بالحشود، تسمع رطانات متعددة، في طريقنا إلى معبد أشمون وقفنا أمام امرأة راقصة... وبدت عندما طافت بصحن النحاس الناري، مثل شعلة لاهبة، هي والنار كما قطعة واحدة، وكل من تحلق بالمرأة تعمد بالنار، ، ولمس بأطراف أصابعه ثوب الراقصة أو ألسنة اللهب المتصاعدة من صحن الصاج، مرتلا في قلبه أمنية كانت في الغالب شفاء من المرض، كان ذلك طقس النار المقدسة في عيد الشفاء، عيد أشمون).

النار المقدسة رمز للشفاء/الحياة، في مقابل المرض/الموت، انتصار الإيروس (غريزة الخلق والبناء) على التاناتوس (غريزة التدمير). يتحول الطقس الديني إلى احتفال كرنفالي بالحياة ومتعها، يتحرر فيه الأفراد من هندسة القوة وما تفرضه من تراتبية بين الأسياد والعبيد. تتحلل القوة في هجنة الجموع(ازداد عدد الناس المتحلقين بالمرأة الراقصة... توجهت شمالا أبحث بين الجموع... جاء العبيد أنصاف عراة، يحملون الطباق، عليها كؤوس الترياق، شراب شبيه بالنبيذ، حلاوته معقودة على مرارة خفيفة، وكان مجيئه بدء الطقوس في معبد أشمون، شفاء الجسد ثم طهارة الروح، بما يقدم من ذبائح الفداء والكفارات والهدايا، ما ينشد من دعاء).

يتصدع الزمن الواقعي عبر هذا التشكيل الرمزي الطقوسي للمشاهد بالانتقال من مشهد زمني إلى مشهد رمزي، ومن الزمن إلى اللازمن (للحظة ما، لحظة تنفلت من أسر الزمن، تتحرر من ربقة المكان، يصبح الناس أطيافا... تغيب الساحة، يغيم كل شيء، فقط صوت واحد تسمعه مثل النشيد، مثل أهزوجة عذبة، ووجه واحد فقط تراه دون سائر الوجوه) هذا الاحتفال الكرنفالي بالحياة يتكرر في موسم جني الثمار.

في المشهد الطقوسي للنار المقدسة وللاحتفالات الدينية والشعائرية بجني الثمار" تكمن نواة الموقف الكرنفالي من العالم – مغزى التناوب والتبديل، الموت والتجدد[1]"

---

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 181.

على مستوى دينامية الانشطار تقدم هذه المشاهد الاحتفالية في حركيتها المرآوية صورة أسطورية للتحول الاجتماعي، الذي يحدث مع انطلاق مشروع مقاومة الاجتياح الروماني، انهيار عالم السيد وتحرر العبيد، وانخراط الجميع رجالا ونساء وأطفالا، أسيادا وعبيدا، جموع من أعراق متعددة وطبقات مختلفة في مشروع المقاومة. إنه عالم الحرية والهجنة الثقافية، حيث الجموع متساوية، ومعمدة بالنار المقدسة، كأنها في احتفال كرنفالي.

لا يقتصر الأمر على هذا المستوى الأول من الانشطار وما ينبثق عنه من تعالقات وتفاعلات داخل جغرافية التخييل، إذ تحدث داخل كل حكاية عملية انشطار ثانية، بحيث يصبح الحكي في النص نتاج ما نسميه **بالانشطار المضاعف**، انشطار أول يعقبه انشطار ثان. في كل حكاية يتشعب الحكي عبر انبثاق مسارات حكائية صغرى، سواء بتضمين محكيات صغرى، أو تقنية الحكاية داخل الحكاية، ، أو تكرار الحكاية على لسان شخصية أخرى، حيث تحكي كل شخصية حكايتها بمنظورها الخاص "مثل المرايا الموجهة بالتناوب... وعندما ترغم على استكشاف وضبط ما وراء الانعكاسات المتبادلة، فإنها تعكس عالما أكثر شساعة، متعدد المستويات والمنظورات، أكثر تنوعا من العالم الذي تعكسه لغة واحدة، مرآة واحدة[1]"، أو عبر تناسل الحكايات في إطار تقنية التوالد السردي على غرار نمط الحكي الإطاري في ألف ليلة وليلة. وفي حالات قصوى، يجري تشطير هذه المحكيات بسردها وفق متتاليات متقطعة، وليس خطية متصلة.

هذه الشبكة العنقودية من الحكي وما ينبثق عنها من مسارات متعددة، تفضي إلى تشكيل زخم حكائي دينامي تتزاحم فيه الحكايات وتتقاطع مولدة فضاء بينيا، هو الفضاء الثالث بتعبير **هومي بابا**، فضاء حدي تخومي يتمفصل فيما بين الشفرات والهويات والتواريخ، "يصبح سيرورة من التفاعل الرمزي[2]" بين الحاضر والماضي، بين التاريخ والراهن، بين الجد والهزل، بين الرفيع والوضيع.

غير أن المفارقة أن الحكي بقدر ما يستعيد سلطته في هذا النص، فإنه ينقلب على هذه السلطة من خلال قانون الانشطار الذي يفككها إلى شبكات وبؤر صغرى

---

1 ميخائيل باختين، نقلا عن أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، شردة المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص 63.

2 Homi K. bhabha. the Location of culture. Rutledge, 1994, p. 4.

متحررة من مركز الجذب، عبر قانون الانتظام الذاتي الذي ينتظم نسق النماذج السردية، حيث تتولد من النموذج العائلي نماذج فردية، تكون إما مناقضة للنموذج الأصل (تمرد الابن إمام على النموذج الأبوي لوالده القرش، تمرد الابنة هيلينا والعمة كسترا على النموذج العائلي) أو معدلة له (تطوير آدم لنسق التمرد وفق جدلية التجربة/المعرفة)، أو مشيدة من استيهامات الشخوص (استيهامات آدم حول ثريا، واستيهامات هيلينا حول ريودور وحول مدينتها قرطاج القديمة).

تساهم هذه الانتقالات والتشييدات اللاخطية في تفكيك حتمية الخطية السردية، وتشكيل جغرافية متشعبة دينامية منفتحة على تلاقح العوالم والأنماط والتواريخ المختلفة، ترسخها صيرورة الرحيل والهجرة والإقامة المؤقتة التي تحكم مصائر الشخصيات، والتي ينتج عنها تشكيل هويات وتواريخ مختلطة ومتواشجة.

التخييل/دنيوية الاستعارة

يتأسس المتخيل في الرواية على مرجعيات متعددة. فالمحكي الرئيس في النص، حكاية الأوراق المطمورة في أعماق البحر، يحيل على ثيمة "الكتاب الغريق[1]" في ألف ليلة وليلة. ترد قصة "الكتاب الغريق" في حكاية "حاسب كريم الدين" يخرج الحكيم دانيال في رحلة عبر البحر، تنكسر المركب، وتغرق كتبه بعد أن يتمكن من النجاة بفضل لوح تمسك به ومعه خمس ورقات هي كل ما تبقى من كتبه. وعندما يدرك اقتراب موعد وفاته، يضع الورقات المتبقية في صندوق ويقفل عليها، يتوفى ويترك وصيته لزوجته بأن تعطي الورقات الخمس للابن حين يكبر ويسأل عن ميراث أبيه، فإذا قرأها وعرف معناها يصير أعلم أهل زمانه. مثلما لا يستطيع أحد من شخصيات الرواية أن يفك رموز الأوراق لأنها مكتوبة بلغة قديمة، إلا شخصية إمام لكونه أستاذا يدرس التاريخ، لا يستخلص الابن الفائدة من المخطوط إلا بعد أن يتمكن من فك رموزه والوقوف على مغزاه، كذلك لا يستطيع أحد من شخصيات الرواية أن يفك رموز الأوراق، إلا شخصية إمام، لكونه أستاذا يدرس التاريخ، وفي هذا الربط بين الشفرة والتاريخ، تأكيد من النص على الترابط الجدلي بين المعرفة

1 عبد الفتاح كيليطو العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، دار شرقيات، القاهرة، 1995، ص 51.

والقوة، وأن تاريخ الأمم يبدأ من امتلاك القدرة الذاتية على كتابة التاريخ المحلي، والتحرر من نسق القوة الذي يفرضه الآخر الكولونيالي، ويحكم على تواريخ المضطهدين والمستعمرين (بفتح الميم) بالصمت والإنكار.

وتمثل قصة البحث عن الكنز التي تتأسس عليها الرواية ثيمة محورية في ألف ليلة وليلة، وكما تؤكد الأبحاث الأنثروبولوجية المتخصصة في جنس الحكاية (بروب، فراي) تعتبر قصة البحث بنية أصلية في كافة الأساطير والحكايات الخرافية، إلى درجة أن القصص الأخرى تعتبر مجرد تنويعات لها. وكما وضح بروب بالمنهج الاستقرائي، تمثل قصة البحث نموذجا أصليا، أي بنية مجردة متعالية لكافة الحكايات الخرافية.

وإذا كانت أسطورة البحث تمثل نموذجا أصليا في الأساطير، فإنها تمثل في النص حيلة سردية يتم من ورائها تشخيص الصراع القديم بين الشرق والغرب، حيث تتجرد الحكاية (حكاية البحث عن الكنز) من طابعها الأسطوري، وتتلبس بالصراع الدنيوي، ويتحول البحث عن الكنز إلى بحث عن الهوية من خلال الحفر في التواريخ المنسية. ومثلما يغامر البطل الخرافي في ألف ليلة وليلة بالخروج من عالم الألفة إلى عالم الغرابة، كذلك تتميز مغامرة ألبرتو بالهرب | إلى تونس بحثا عن الكنز المفقود باجتياز العتبة، عتبة الأصل والألفة. وحالما يجتاز عتبة الحدود، يواجه عالم الغرابة، الانفصال عن الأصل ومواجهة الآخر(دبرت جوازا مزيفا. حملت حقائبي ووثائقي، ودخلت تونس باعتباري السينيور ألبرتو، رجل الأعمال، ألبرتو الإيطالي).

في مقابل الغرابة الخرافية (الكائنات العجائبية) يخوض ألبرتو تجربة الغرابة الثقافية التي يفرضها قانون الاختلاف الثقافي (الغرب/الشرق)، حيث يعيش بهوية مزيفة، أي هوية مزدوجة، مشروخة بصور الازدواج، الكذب والحقيقة، الأصل والغربة، الصورة والقناع. ومثلما يواجه البطل الخرافي في مغامرة بحثه عالما من الأهوال والمخاطر العجائبية، كذلك يواجه ألبرتو سلسلة من المخاطر الدنيوية: مؤامرات في الخفاء والعلن، خيانات، مكائد.

وبالتالي يكون توظيف الرواية لسيناريو البحث على المستوى الاستطيقي إستراتجية للانفلات من جغرافية الألفة والانغمار في صيرورة الغرابة والازدواج، ازدواج العوالم الذي يفرضه قانون الاختلاف الثقافي. وتتحول الغرابة الخرافية في النص بفعل دنيوية الصراع إلى غرابة هجينة، مؤسلبة بفعل توظيفها في سياق دنيوي، يحدد

ديالكتيك الحكاية الكولونيالية (الذات/الآخر، المستعمر/المستعمر، السيد/العبد) إيقاع توازناته واختلالاته.

على المستوى الدنيوي يبرز فضاء الحكاية كمسرح احتفالي لتشخيص مظاهر الهجنة الثقافية عبر سلسلة متواجهة من التمفصلات الحدية، الهوية/التاريخ/التراث. ويتعزز هذا السياق الثقافي بمظاهر أخرى للهجنة الاستيطيقية، تنتج عن التمثيل الساخر للمشاهد، بواسطة تشفير مزدوج يمزج بين السنن الواقعي والسنن الخرافي، يصف ألبرتو صراعه مع البحر في ليلة عاصفة في صورة استعارة خرافية، صراع البطل الخرافي مع الوحش (**كان علي أن أخلف هذا الوحش المائي ورائي.. البحر يلفظني، لم يمتنع عن ابتلاعي شفقة بل احتراما، كنت ندا له، والبحر لا يرفس إلا الضعفاء**).

يستعيد هذا المشهد البطولي صورة البطل الخرافي الذي يصارع الوحوش العجائبية في الأساطير القديمة. غير أن ألبرتو كنموذج معاصر لا يمثل نسخة مطابقة للنموذج الأصل (البطل الخرافي). إنه في انزياحه القيمي، على نقيض البطل الخرافي، يمثل نموذجا شيطانيا (كنت في نقطة من الزمن لا أستطيع معها التقدم ولا التراجع، في ركب بين ضفتين، كنت في الأولى لصا وفي الأخرى قاتلا، العاجز عن قتل عصفور، يتحول إلى إلى مجرم من العتاة... المفلس أنت إلا من من النحس، الملعون من البشر ومن الآلهة، وما تأمن إليه يتبدد ويصبح بخارا).

ويستعيد تشبيه صندوق الكنز بصورة(**القمقم الذي انتظر دهورا في لجة الماء**) عوالم ألف ليلة وليلة العجائبية، وبالتحديد ثيمة القمقم الغارق في البحر، مثلما نجد في حكاية الصياد والعفريت، "عندما كان أحد العفاريت يتمرد، كان النبي سليمان يحبسه داخل قمقم من نحاس، ثم يلقي به في البحر.[1]"

تحتفظ الرواية بنموذج البطل المغامر الخرافي، بطريقة بالغة التحويل، عبر الاستعارة، وفق قانون الانشطار المرآوي، حيث تؤول الذات رحلة البحث عن الكنز من خلال نموذج خرافي، يشبه "القرش" (أب آدم) مغامرته بمغامرة علي بابا في الزمان القديم. (في الزمان القديم وجد علي بابا، لآلئ بحجم بيض الرخ، وزمردا يعشي نوره الأبصار، ويواقيت بلون الجراح، ترى ما يخبئ قمقمي؟ ماردا يحقق المحال؟ جنيا داخل

---

1 الإبرة والعين، ص 81.

مصباح قديم؟ أم بساطا يطير بك إلى بلاد واق الواق؟). يقوم التوظيف أساسا على المفارقة وما يتولد عنها من سخرية، حيث أن "القرش" حين يفتح كيس الكنز يصاب بالخيبة (بعثرت ما في الكيس على الأرض: أشياء متآكلة علتها خضرة الماء، ونخرها الزمن والبحر والصدأ. أدوات لا تشبه شيئا، ولا تصلح لشيء، ولا توجد في لغات الدنيا أسماء تناسبها، ولو أعطيتها إلى سليمان بائع الخردوات لرماها في القمامة، ورماك بوابل من الشتائم).

غير أن "القرش" في ممارسته، على نقيض علي بابا (النموذج الأصلي) متسلط، ومتجبر إلى درجة أن يكون أي شيء إلا نموذجا للبطولة. إنه نقيض البطل. إنه تشخيص مشوه لهذا النموذج. إن المفارقة هنا تأسيس للمسافة الاستيطقية التي تجعل السرد يوظف السرد الكلاسيكي في سياق المفارقة والسخرية.

ويعمل نفس النمط من المفارقة في حالة شخصية آدم، حين يؤول تجربته من خلال نموذج خرافي، عبر انشطار مرآوي مع حكاية السندباد (يقطع السندباد سفره في أنحاء الأرض، يأتي من آخر الدنيا يسبقه الشوق، وتعجل به اللهفة، الحلم الذي نأت به الأزمنة، وضيعه الأسى، يصبح حقيقة، ثريا طريقها مفتوح أمامك. أنت واهم. موصدة أبواب قلبها، مراتيجه سقطت في قاع المحيط).

في هذه الحالة أيضا يتعرض النموذج الأصلي (السندباد) للانتهاك. فإذا كان السندباد يختم أسفاره السبعة بدورة الإثبات الأسطورية، إثبات الذات (الظفر بالكنز والثروة)، بحيث تكتمل الدورة بمشهد العودة المظفرة إلى الأصل، فإن آدم على خلافه يختم أسفاره بدورة النفي. يعود إلى مدينته محملا بالخيبات، ولا تكتمل عودته بتحقيق مشروع التمرد على القرش.

هكذا تمثل المفارقة عاملا أساسيا في خلق مسافة بين الخرافة والدنيوية، بين التراث والنص. يحكي السندباد حكايته من منظور الظفر والامتلاء، بحيث نكون بمواجهة **قصة ظافرة**[1]، في حين يروي آدم حكايته من منظور الخيبة والخواء، بحيث نكون بمواجهة سرديات ارتدادية. الظفر في مقابل الخيبة، الامتلاء في مقابل الاغتراب، الحضور في مقابل الغياب.

---

1 إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004، ص 339.

هكذا، يبرز النموذج الدنيوي داخل استعارة النموذج الخرافي، إما في إطار شيطاني مشوه (ألبرتو، القرش) أو إطار تهكمي ساخر (آدم)، بوصفه لا – بطلا، بسبب مسافة المفارقة.

ومثلما تختبر أهلية البطل الخرافي في أسطورة البحث، عبر وسط طبيعي خطر، من قبيل البحر، كذلك تحتفي الرواية بمشهد البحث في البحر، وما يرافقه من صراع الأهوال، حيث يتحول البحر إلى مسرح للمغامرة والمكائد ومواجهة أهوال الطبيعة(العواصف). وعبر استحضار هذه الموسوعة الخرافية الضمنية يتلبس البحر بصورة الآلهة القديمة المانحة للموت والحياة في الأسطورة (لاشيء يبقى سوى البحر.. منهل الخير، نبع الهلاك، واهب الحياة، مانح الموت، مملكة الماء، ضفة العطش)، ويتحول موت "خلف" غرقا في البحر إلى طقس أسطوري، يشخص دور الأضحية في الأساطير البدائية (زف البحار نفسه إلى البحر، واستقر في جوفه لؤلؤة بلا صدف...)

وفي سياق التناص التفاعلي يتم تضمين حكاية العبد الذي أصبح سلطانا في العهود الخوالي، على غرار ما هو سائد في ألف ليلة وليلة. تروى هذه الحكاية على لسان إمام كاستعارة لأفق آخر يمكن أن تؤول إليه علاقة ضياف (الخادم) بأبيه القرش (السيد). من خلال هذه الاستعارة (القرش/السيد، ضياف/العبد) يبدو الأمر كأنه تحريض ضمني من الابن إمام إلى ضياف للتمرد على سلطة سيده القرش. وهي الفكرة التي تراود ضياف في أحلامه.

وهكذا في الوقت الذي تعيش فيه الشخصيات حياة واقعية وذات طابع دنيوي حداثي، تحتفظ في الوقت ذاته بآثار مترسبة من متخيل سحيق ضارب بجذوره في عالم الأسطورة والخرافة، يقفز أحيانا إلى سطح الوعي في صورة تأليه الفرد "تصل الأنظمة تمام كمالها (وتمام النظام لا يقل وحشية عن تمام الفوضى) ثم تبدأ بالانحدار، ولكن القرش كذب كل النظريات، وضرب بها عرض الحائط، ما يزال متربعا فوق عرشه مثل إله صغير، لا يقلقه أمر هذا الخلق إلا إذا مرق مارق على النظام، حينئذ يسحبه بمخطافه ويرجعه إلى الحضرة، ويضربه على أليتيه جزاء وفاقا، ثم اذهب فقد عفونا عنك ولا تعد إلى مثل صنيعك... وإلا.."

هذا التهجين الذي يمزج بين الصوت العلمي (نظرية التطور البيولوجي الداروينية) وبين الصوت الأسطوري (تأليه القرش) يبرز الذهنية الخرافية، استخدام العلم لتكريس

الخرافة (القرش كذب كل النظريات)، وعبر وساطة النظام الرمزي (الأسطورة) يتم تكريس قانون القوة القائم، ذلك أن القوة/السلطة تحتاج دائما إلى رموز لتثبيت نظام هيمنتها ولا تعتمد فقط على القوة المادية.

هذا الوعي الخرافي المترسب على المستوى الدلالي، يلون الأطروحة الكبرى ذات المنحى الواقعي، و"يلوثها" بشوائب خرافية، ويتجلى ذلك في الإدراك الذاتي للشخوص، أي نظام التصورات، الذي يحدد علاقة الشخصيات بالواقع وأشكال تفاعلهم مع الوقائع، حيث تظل الرؤية أحيانا ممزوجة بالخرافة، التي تتمثل في صور السندباد وعلي بابا، والكنز المفقود والقمقم السحري، وقصص الحيوان والتمسح بأعتاب الأولياء (بركة سيدي جابر وسيدي مسعود).

إلى جانب قصص البطولة والمغامرة المحورة في النص، يتم الانفتاح على نموذج آخر من نماذج الخرافة، ما يعرف في التراث السردي بقصص الحيوان.

على غرار منطق السرد في كليلة ودمنة، يوظف النص حكاية الأرنب والسلحفاة، حيث تروى الحكاية بلسان الحيوان لضرورة تعليمية. في السرد التراثي يوظف السارد محكي الحيوانات كإستراتيجية (حيلة) للإيقاع بالمروي له من أجل استمالته وتمرير "أطروحته". يصبح السرد لعبة خديعة "كل حكاية في كليلة ودمنة مبنية على استعمال الكلام من أجل المكر والخداع[1]".

تنطلق الحيلة من توظيف عالم الغرابة "وأي غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة الطير والبهائم؟ الغرابة هي ما يخالف العادة.[2]" إلى جانب وظيفة خرق النسق الواقعي، يوظف السارد حكاية السلحفاة والأرنب في انزياح على النسق الكلاسيكي، في سياق السخرية والتهكم من الشخصية.

تعمل إستراتيجية النص التخييلية مزجيا، حين تربط النسق الكلاسيكي الخرافي بالنسق الشعبي الراهن، حيث توظف إمكانيات الحكاية الشعبية، التي تجري على ألسنة الناس البسطاء في حياتهم اليومية. ويأتي هذا التوظيف في سياق السخرية وإضفاء الفكاهة على واقع متجهم، يضغط بثقله على هشاشة الشخصيات.

---

1 عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص 40.

2 نفسه، ص 36.

تشتغل السخرية كإستراتجية للتحرر من الثقل والانغمار في نسبية اللحظة المرحة، حيث يروي مختار حكاية "ست الحسن" الساخرة (التي هي عبارة عن قصيدة غزل في محاسن حمارة الحاج أحمد) لإمام الغارق في همومه من أجل تكسير إيقاع الكلفة والثقل (حكيت له الحكاية رغم أنه يعرفها، كنت أحاول استعادة الصفاء الذي عكرته سمكة القرش المتوجسة).

إن إشاعة روح الفكاهة والسخرية تسبغ طابع النسبية على كل ما يبدو في الظاهر جديا ومعقولا، ولا تسمح لأي خطاطة من مسارات الحكاية أن "تصبح لحظة مطلقة وأن تتجمد في حالة من الجدية الأحادية الجانب[1]"

كل ذلك يؤكد قانون الشفرة الازدواجية الذي يحكم النص: الذات الآخر، التراث/الحداثة، الجد/الهزل، الواقعي/الأسطوري، الوهم/التاريخ، الرفيع/الوضيع. هكذا لا تستقيم دلالة النص إلا في هذا الفضاء البيني: يلتقي فيه عالم البحارة والمؤامرات، بعالم الآلهة الأسطورية، عالم الدنيوية وعالم المقدس، الصراع والأضحية. عالم يلتقي فيه الواقع والميتولوجيا والخرافة والحكاية الشعبية والتاريخ.

في خضم بحث ألبرتو عن خرائط الكنز المفقود، يعثر على وثيقة تاريخية قديمة حول تنظيم الجيش الروماني أثناء الحروب البونية. تروي الوثيقة حكاية محاكمة أحد القادة الرومان الذين سهلوا هرب سفينة قرطاجية، أثناء الحصار.

هذه الحكاية المضمنة في القصة الإطار جزء من الحكاية المؤطرة التي تحكي قصة هيلينا وأسرتها القرطاجية. وهذا ما يؤكد غلبة منطق التفاعل الروائي بين الحكايتين، الحكاية الإطار والحكاية المؤطرة، وأيضا قانون الانشطار المضاعف. وبذلك يتأكد التفاعل بين الحكايتين سرديا وليس فقط انشطاريا. فالصندوق الكنز يمثل مركز الجذب في الحكايتين. إنه موضوع رغبة في الحكاية الأولى، حيث يترتب عنه انطلاق البرامج والمسارات وصراعها بفعل رغبة كل طرف في الاستحواذ على الصندوق، وهذا ما يورط الشخصيات في شبكة معقدة (بمعنى الفخ) من المؤامرات والمكائد المضادة.

في مقابل ما يقدمه السرد الكلاسيكي والأسطرة من عوالم الغرابة والعجيب، يستلهم السرد التاريخي جمالية الوثيقة التي تنتمي إلى تاريخ قديم (غير أني حين نظرت في الأوراق لم أفهم شيئا، وثيقة التحقيق مع البحار كتبت بلغة غير معروفة، رجحت

1 شعرية دوستويفسكي، ص 216.

أنها اللغة الفينيقية، وقررت أن أفك طلاسم الرمز كلفني ذلك ما كلفني). يتم تسريد هذا التاريخ القديم في قالب حكائي، من خلال بلاغة التشخيص السردي، حيث يعمل التخييل على أسطرة قصة البحث عن الكنز المدفون في أعماق البحر (كنز غارق منذ مئات السنين لم يطلع عليه مخلوق، الكنز في هذه الأوراق). بهذا التشكيل السردي تستلهم الرواية التاريخ الفرعوني وتاريخ قرطاج القديمة في الجزء الثاني، من خلال قصة العائلة القرطاجية المروية بالمنظور الأنثوي لهيلينا.

إلى جانب التاريخ القديم بطقوسه الكرنفالية والاحتفالية، تستدعي الرواية التاريخ المعاصر، تاريخ تفكك الإمبراطورية العثمانية، وصعود الإمبريالية الغربية. يسرد التاريخ العثماني في النص في إطار ساخر، تمثله صورة الجدة ذات النسب العثماني (جدة ثريا) التي مازالت تعيش في الحاضر (زمن الأحفاد) على إيقاع تاريخ عثماني قديم انقضى، وتحول إلى مادة للسخرية في الحاضر، في منظور الأحفاد، وبالتالي فهي تمثل نموذجا للمحاكاة الساخرة (تبحث يد معروقة عن السبحة، يد ذات أنامل، احتفظت برشاقة ونعومة، رغم أنف الزمن، حبة السبحة ذات الشوشة، تظهر حيث تجلس، جدتي المنتسبة إلى السلطان العثماني رأسا، السيدة الفاضلة للا عايشة بنت الفاضل بن المصطفى التركي، اسم يطنطن، ولم يعد له أي معنى الآن، إنه من الآثار).

عبر هذه المحاكاة الساخرة يتحول التاريخ/الذاكرة إلى مادة للهزل والفكاهة (كنكنتها التي هي أمي تقول: إن حماتي ليست سوى حفيدة واحد من الانكشارية، من مرتزقة جيش الباي. لا سلطان ولا عفريت أزرق. تجد الأنامل الرشيقة شوشة السبحة، فتسحبها تحت الجلد وتفرك جدتي السبحة متمتمة). يتحول التاريخ عبر صور المحاكاة الساخرة إلى مجرد بقايا وآثار عتيقة تبعث على السخرية في زمن الحاضر. وعي مستلب يعيش خارج زمنه، في زمن الأوهام (فوق رأسها طربوش استانبولي عتيق، **وما تحت الطربوش غير مهيأ للفهم**. ثم يا جدتي، في الخلف معنى الخليفة، والباب العالي خليفة المسلمين في أرض الله قاطبة).

هكذا ينبثق التاريخ العثماني في صور ساخرة من خلال "الصورة النووية" (صورة الجدة) ومن الصور الساخرة المتولدة عنها. وعبر هذا الانزياح الهزلي، يتجاوز النص البعد الخطي للتاريخ، وتبرز سياسات التخييل التي تتعمد السخرية وتفكيك مركزية النص بإعادة تمثيله تهكميا عبر صور الهزل (حيث تجلس، جدتي المنتسبة إلى السلطان

العثماني رأسا، السيدة الفاضلة للا عايشة بنت الفاضل بن المصطفى التركي، **اسم يطنطن، ولم يعد له أي معنى الآن، إنه من الآثار**).

إذا كان التاريخ العثماني ينبثق في النص عبر تخييل الذاكرة من خلال صور المحاكاة الساخرة، فإن التاريخ المعاصر، تاريخ الشرق والغرب ينبثق في صيرورة قصة البحث عن الكنز المفقود. تقود خرائط الكنز ألبرتو إلى الفرار إلى تونس بحثا عن الكنز المطمور في شواطئها. وباجتيازه لعتبة الأصل، ينتقل من زمن الألفة (الوطن) إلى زمن الغرابة (الآخر) ويتورط في تجربة حدية، الذات/الآخر، الغرب/الشرق.

في صدام الحدود، وفي زمن العتبة باعتباره زمن الذروة والأزمة، ينبثق تاريخ حكاية الشرق والغرب في النص، حيث يتم توظيف حكاية السينيور ألبرتو كإستراتيجية سردية ل**إعادة تفكيك** سلطة الخطاب الكولونيالي، **وإعادة كتابة** التاريخ الإمبريالي للغرب من منظور الذات المستعمرة (بفتح الراء) وليس منظور السيد الأبيض. تتم عملية إعادة الكتابة في صيرورة المواجهة الحكائية بين أبطال **الحكاية الكولونيالية** (المستعمر/المستعمر، الشمال/الجنوب). وتنبني المواجهة تلفظيا، عبر إستراتيجية خطابية مزدوجة، إستراتجية الخطاب المضاد (خطاب المحلي) في مواجهة إستراتيجية الخطاب الكولونيالي (خطاب السيد الأبيض). في صيرورة هذه الدينامية الخطابية، حيث تتواجه أصوات آدم، إمام وثريا، من جهة، وأصوات ألبرتو وجوني ومسيو دي لاكروا من جهة أخرى، تعمل المواجهة على تدمير الهندسة الكولونيالية، التي يتمفصل العالم وفق قانون قوتها إلى مركز وأطراف، أسياد وعبيد، وهو ما يتيح للذات إعادة تعيين موقعها في الحاضر ما بعد الكولونيالي، وإعادة نقش هويتها خارج التمثيل الكولونيالي (لست عنصرية، ولست أعلم أي لعنة، أو حرب استنزاف، أو تجارة استرقاق حملت جنسه إلى أوربا، ومع ذلك فهو **ينظر إلينا من وراء الإطارات المذهبة، بعيني الأوربي المتمدن**... ولقد جلا الجيش الفرنسي، فيما أذكر، غير أن مسيو دي لاكروى، كرم الله وجهه، يعتبر وجوده هنا لتعليمنا، شكلا من أشكال ضرورة استمراره... دي لاكروى يقول ذلك، بسادية مفعمة بالأخوية، ويحمل شعار ثورة 1789 لواء خفاقا.)

عبر إستراتيجية السخرية يتم هدم خطاب دي لا كروى الكولونيالي من داخل النسق، حيث تبرز المفارقة الساخرة بين التاريخ (الثورة الفرنسية) والحاضر الكولونيالي،

التي تعمل على إبراز سياسة التمثيل التهكمية في السخرية من هذا الخطاب، في تحوله الهزلي من مبادئ الخيال الرفيعة (حلم المدنية التنويري) للثورة الفرنسية 1789 حول الحقوق والحريات، إلى مفاعيل الكولونيالية الوضيعة (الاستعمار، الاستغلال..).

إن قوة السخرية التفكيكية تنبثق من تغريب حلم التنوير الذي يبشر به السيد الأبيض، لأنه يتعارض مع شعار الثورة الفرنسية، بحيث يتحول "مسيو ديلاكروى" في "رسالته الحضارية" إلى مجرد "محاكاة ساخرة للتاريخ[1]". هكذا تبرز سياسة التمثيل هنا "بوصفها جوهرية تهكمية ونقدية، وليست حنينا إلى الماضي أو أثرية في علاقتها بالماضي... هي نقدية تفكيكيا وخلاقة بنائيا، وهي تجعلنا نعي حدود التمثيل وقواه كليهما.[2]"

الهامش/سياسات السرد

كما وضحنا في اشتغال قانون الانشطار، لا تقدم شفرات النص ومرجعياته التخييلية وفق قانون الخطية الذي يحفظ لكل نسق حدوده، بل تخضع لإرغامات تنظيم داخلي ينتشر وفق قانون الانشطار المضاعف، الذي يحول النص على المستوى العمودي إلى طبقات حفرية تتفاعل عن طريق أشكال متعددة من المتوازيات والتعالقات النصية والرمزية مشيدة جغرافية تخييلية بديلة، **عوالم داخل عوالم**، متمفصلة في نسبية الهجنة الثقافية: أعراق مختلفة(عرب، ترك، رومان، قرطاج، يونان) وثقافات متعددة(شرق/غرب، عالمة/بدائية) ونصيات مختلفة(كلاسيكية/حداثية، شفاهية/كتابية) تواريخ متداخلة (الماضي/الحاضر، الإمبراطورية/الأطراف).

تتشكل قواعد اللعبة السردية إذن في هذه القوة الرمزية للتخييل الموازية لقانون القوة، حيث يشتغل السرد كتبنين حفري، يغوص عميقا في استكشاف الأرشيف المنسي للذوات والتواريخ، (ما حدث قد حدث في زمن غابر سحيق، زمن لا شيء يدل على أنه كان، لا دليل... في مدينة نهاراتها حصار... لا أثر يؤكد أنها كانت، اللهم إذا استثنينا ألواحا كشفت عنها الرياح في ليلة عاصفة، كتبت بحروف غريبة،

---

1 .8Homi K. bhabha, the location of culture, p. 8

2 ليندا هتشون: سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 213.

وتقوم للمتمعن على هيئة نمنمة أو رسم وإذا استثنينا رقيما فيه عبير من الأزل. صمت كشواهد القبور. صمت عجز. صمت موت).

هذه "الألواح" سبب ترهين الحكاية، تقطع رحلة من الغرب إلى الشرق، عبر سلسلة من المؤامرات والمكائد بين الشخصيات من أجل الاستحواذ على الكنز المطمور منذ مئات السنين في أعماق البحر، تصل إلى يد "إمام" فيقوم بفك رموزها، وتنطلق الحكاية. إن إسناد عملية فك شفرات الألواح إلى شخصية إمام له دلالة ثقافية، فهو الابن العاق لأبيه القرش.

يمثل الأب نموذجا سلطويا، يبسط قوته على الميناء، ويتحكم في أرزاق الصيادين، ويتحالف مع ألبرتو الايطالي الذي سرق الوثيقة التاريخية التي تضم الخرائط الموصلة إلى هذا الكنز. بالمقابل يمثل الابن إمام نموذجا مناقضا للنموذج السلطوي. إنه تجسيد حيوي لنموذج التنوير، تعلم في بلاده وأكمل تعليمه في الغرب، وهو أستاذ التاريخ الذي ينخرط في مشروع التمرد على نفوذ أبيه إلى جانب شخصية آدم. في هذا الاختيار تأكيد على المنظور المحلي الخاص في تفكيك الشفرة، وفي إعادة كتابة تاريخ المستعمر والمهمش خارج المعيار الميتروبوليتاني للمستعمر(بكسر العين) وافتراضاته الابستمولوجية حول اللغة والحقيقة والتاريخ. يقول إمام أستاذ التاريخ (يبدو أنك على عجل، أنا أعذرك، ثانيهما أني أدرس التاريخ، ولقد علمني، **أنه لا يتقدم إلا إذا تحولنا من السير في ركاب الآخرين، ومتى استبدلنا ذل القناعة بروح الثورة، ودونك تاريخ الأمم والشعوب فتأمله**).

ميزة هذا الخطاب/الرد أنه يتشكل داخل دينامية الملفوظ الروائي كإستراتجية خطابية مضادة لخطاب الآخر الكولونيالي (ألبرتو)، بهدف تقويض الافتراضات الابستمولوجية ذات الطابع الجوهري لهذا المعيار الكولونيالي، وما يمارسه من عنف ابستيمولوجي ضد صورة الآخر، لذلك عندما يعترض الغطاس الانجليزي جوني على السينيور الإيطالي بضرورة إخبار السلطات التونسية لتتولى البحث عن الآثار الغارقة في البحر، يرفض ألبرتو من موقع المركزية الغربية (إذا أعلمناها، لن يأتوا على ذكرنا، ستنسب كشف الآثار لنفسها، **لو كان لهؤلاء تاريخ فإننا من قام بكشفه ودراسته. إنهم قاصرون حتى على معرفة أنفسهم. الغرب سيد العلم وصاحب المعرفة...** إن مقبرة عنخ آمون كانت ستبقى مدفونة في التراب لولا جهد رجلين اللورد كارنارقون

رجل الأعمال، وهوارد كارتر رجل العلم والتاريخ. قل لي بحق السماء هل كان للعالم أن يعرف ما فيها من كنوز أدهشت الكون لو تركوا أمرها لأهلها)

على الرغم من استقلال الشعوب ما بعد الكولونيالية ما يزال السيد ألبرتو يفكر من داخل لاوعي الاستيهام الكولونيالي. في تجاذبات هذه المواجهة الكولونيالية يمكن قراءة قدرة إمام على فك شفرة الأوراق القرطاجية المكتوبة بلغة قديمة، على أنها تأكيد مجازي على أهمية امتلاك المعرفة/السلطة لفك رموز الشفرة والتحرر من الهيمنة، وأيضا كوسيلة لاستعادة تاريخ غمره المعيار الثقافي المفروض و"تفكيك النسق الدلالي الكولونيالي، وكشف دوره في مجال إسكات وقهر الموضوع الكولونيالي[1]".

ويمثل مجاز فك الشفرة تأكيدا على الإدراك ما بعد الكولونيالي للعلاقة بين المعرفة والسيطرة. في هذا المنظور يمكن تأويل تمكن "إمام" من فك رموز الوثيقة القرطاجية باعتباره وعيا بضرورة تملك المعرفة التي تقود إلى اكتساب القوة.

بالنسبة لإمام يتحقق الإدراك الذاتي، بوصفه تحررا من حالة الاغتراب، في اكتساب الشفرة/المعرفة. فكما هي "الحال في جميع مجتمعات ما بعد الكولونيالية، تقود الكلمة إلى المعرفة، والمعرفة تستحضر تساؤلات وتولد التغيير[2]." وعبر هذا الوعي التحرري، أي السيطرة على "الشفرة" تعلن هيلينا في النهاية "... إني قاد..... مة"، متحدية مجال القهر الأبوي (اعتراض أبوها على زواجها من ديودور) والقمع الكولونيالي (هجمة الرومان).

وانتهاء الرواية بهذا الصوت الأنثوي في تقويض هياكل الهيمنة، تأكيد على أهمية موقع النساء في تفكيك هندسة القوة، باعتبار أن النساء "كن مهمشات ومستعمرات بالمعنى المجازي... وتتقاسم النساء مع الأعراق والشعوب المستعمرة خبرة سياسة القمع والاضطهاد[3]"، وبالتالي فهذا الصوت المتمرد الصادر عن جماعة منبثقة من داخل نظام القوة، يؤسس قوته الرمزية من إعادة بناء خطاب مضاد متشكك يقوض الافتراضات الابستمولوجية لكل من المركزية الذكورية والقوة القائمة.

---

1 بيل أشكروفت، غازيت غريفت، هيلين تيفين، الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، 292.

2 نفسه: 149.

3 نفسه،: 287.

القوة الرمزية للسرد إذن، تعمل في هذا التقويض الحفري لمنطق القوة، عبر إعادة تمثيل تواريخ القمع والكبت المنسية بأصوات المنظور المحلي، ونقشها خارج قانون القوة الذي فرض عليها حالة النسيان والصمت، عبر عملية "إسكات" استراتيجية، حتى ولو اقتضى الأمر الاستخدام المادي للقوة كما في الحالة الكولونيالية في القرن العشرين (الحكاية الإطار)، وحالة الغزو الروماني لقرطاج في التاريخ القديم (حكاية هيلينا).

هجرة الحكاية
في زمنية الاختلاف الثقافي
في "آيلان أو ليل الحكي"

إدمون عمران المليح كتاب مغربي أصيل (1917- 2010) من أصول أمازيغية، تعود إلى منطقة أيت عمران، جنوب الأطلس المغربي، على الرغم من كتابته بالفرنسية له مواقف ضد الفرنكوفونية. هو اليهودي المنشق على غرار "نعوم تشومسكي" و"نورمان فنكلستين"، عرف بعدائه ضد الصهيونية، مدافعا عن القضية الفلسطينية، انخرط في مسار الكفاح الوطني من أجل استقلال المغرب، وتعرض لقمع قوى الاستعمار الفرنسي. سنة 1965 في ظروف سياسية عنيفة، في سياق ما يسمى في الخطاب السياسي المغربي بسنوات الرصاص والجمر، سيغادر المغرب مهاجرا إلى فرنسا، ويشتغل بالتعليم والصحافة.

اشتهر بكتاباته المتميزة، ووصفته صحيفة الإندبندنت البريطانية بأنه "جيمس جويس المغرب". رسخ إدمون عمران المليح مكانته أولا ككاتب متميز، وثانيا كمثقف منشق، يجهر بمواقفه الانشقاقية ضد السلطة. من أهم أعماله السردية والروائية: سيرته الذاتية (المجرى الثابت 1980)، رواية (أيلان أو ليل الحكي 1983) ورواية (ألف عام بيوم واحد 1986) ورواية (عودة أبو الحكي 1990) ورواية (المقهى الأزرق 1998). بالإضافة إلى أعمال فكرية وفلسفية ونقدية حول جان جنيه والتشكيل المغربي المعاصر.

في مجمل هذه الأعمال السردية يرسخ إدمون عمران المليح منظورا سرديا بأصوات متعددة. وعلى الرغم من هجرته الحقيقية والمجازية في اللغة الفرنسية، لم يتنكر لأصوله المغربية. إلا أنه لم يحول هذه الأصول إلى أساطير مؤسسة لهوية مغلقة، بل تعامل معها من منظور تخيلي، يمزج بين الذاكرة والتخيل، الشعري والمرجعي، التذويت والتاريخ.

في صيرورة هذه الشفرة المزدوجة التي تميز الخطاب الروائي عند إدمون المليح، تنبثق داخل طبقات الحكاية صور ذاكرة نصية متجدرة في الجغرافية الرمزية المغربية، بما يميزها من فسيفساء تعدد وأيقونات الاختلاف والانزياحات.

ذاكرة منقوشة بسحر الطفولة ومكر التاريخ وإغواء الأسطورة، منفتحة على ثقافات وتراثات متعددة، متحيزة لنبض الهامش المقموع وأصداء الصوت الآخر. سفر إلى الداخل، إلى حكايات الأصول والبدايات، وهجرة إلى الخارج، إلى حكايات المنفى والاختلاف الثقافي، حيث تتشظى الحكاية بين عنف الكتابة وعنف المتخيل في سيرورة ازدواج بين الداخل والخارج، بين الذات والآخر، بين الماضي والحاضر. وهذا ما يفرض على بلاغة النص حالة هجنة نصية وثقافية فاعلة في دينامية السرد، تعبر عن نفسها في خطاب سردي تعددي، منقوش بألسنة متنافسة ولغات متعددة، الفرنسية، العربية، الأمازيغية، الدارجة، العبرية، لهجات البحارة المختلطة برطانات مغربية، برتغالية، اسبانية، تهشم عبر هذا الاختلاط البارودي مركزية الذات لفائدة مواقع سردية متعددة.

في هذا المجرى السردي الحفري تكشف روايات إدمون المليح صور الاختلاف الثقافي، من قبيل محكيات الهوية والبدايات، واستلهام الماضي وتواريخ الكولونيالية (الحماية الفرنسية والكفاح ضد الاستعمار) وما بعد الكولونيالية (سنوات الرصاص والجمر)، ولذلك يحضر التخييل مشتبكا بصور القوة، التي تطبعه بصور الازدواج والهجنة الثقافية وجدليات القوة، وديناميات الرغبة والوعي المهجري وشتات المنفى.

هذا التجاذب بين التخييل والقوة يسهم في تهشيم إطار الحكاية، عبر المزج العنيف بين الأصوات والأصداء واللغات واللهجات، تسندها نبرة تهكمية نقدية تفكيكية لصور القوة والسلطة.

الحكاية ضد النسيان

في رواية (**آيلان أو ليل الحكي**[1]) يرجع إدمون عمران المليح إلى النبش في بقايا تاريخ مسكوت عنه، يرقد في ظلال الصمت، بسبب عملية القمع التي تفرضها

1 إدمون عمران المليح: آيلان أو ليل الحكي، ترجمة علي تيزلكاد، دار توبقال للنشر، 1987.

السلطة، لكن تداعياته الأنطولوجية على كينونة الذات، هي ما يشكل دافعا ديناميا لكسر حالة الصمت، وإعادة كتابته من منظور الضحية (كان يحدث له أن يكتب لأن دمه ينزف بشدة، لأن الجرح الذي كان يحمله في جنبه لا يكف عن الإيعاز) (ص 48).

وهكذا، فإن تاريخ الضحية الذي تريد له السلطة أن يموت بموت الضحية، ينبثق عبر قوة التخيل. وفي هذا السياق الأنطولوجي الذي يهدد الذات في وجودها، يتحدد دور الكتابة كفعل مواجهة للموت بصوره المادية والرمزية التي تحيل على مجازات الغياب والصمت والنسيان، يتجه السرد إلى كسر صمت النسيان عن الماضي، عبر إعادة كتابة قصص ضحايا السلطة.

وبانحياز السرد لمنظور الضحية، تؤكد الرواية الإدراك ما بعد الكولونيالي للعلاقة بين السرد والقوة. فالقوة على ممارسة السرد في سياق مواجهة السلطة، تقدم إستراتيجية مضادة لاختراق حالة الصمت، والتحرر من عملية الإسكات التي تفرضها السلطة على ذاكرة الضحايا (الكفاح من أجل الاستقلال، التاريخ يختلط بأيام الحماية، تلك الأيام من الأمل الناعم الشفاف، من الوعود المستقبلية، من الشدة القاسية، من التضحيات، من الحياة المطالبة بحرارة، ذلك التاريخ، على غرار التاريخ بمفهومه المطلق، انطوى على التجريد، على الغائية المبتذلة، على اللامبالاة المعدنية، وتبقى محنة ذلك الرجل، الفرق الصغير الذي لا يخلف أي طية، **رجال ماتوا من ذلك اليوم في الأحياء الشعبية، من يتذكرهم، من سيتذكرهم**) (ص 109)

ضمن هذا التصور لفعل السرد كقوة رمزية مقاومة لقوة التاريخ، تنفتح الحكاية على ذاكرة الناس البسطاء المهمشين، ضحايا تاريخ القوة، كنوع من التحرير لهذه الذاكرة كي لا تموت في الماضي (كان بعيدا وراء حدود الغياب، متحركا في اللحظات المتباعدة، النادرة التي يعود فيها إلى نفسه بوخز رغبة: **ألا يموت مع ماضيه**) (ص 42)

الحكي من أجل تفادي الموت، موت الذاكرة، ذاكرة الضحايا، ذلك ما يشكل سياسات السرد في الرواية. وأبرز مجازات موت الذاكرة في النص، صور الصمت والنسيان والتضليل التي يفرضها قانون القوة على تاريخ منسي للأصوات والجماعات والخطابات التي تنتهك "نظام حقيقته" وخطوطه الحمراء.

في حفرياته الحكائية يتجه السرد إلى أبعد من تشخيص الماضي، حين يستعيد محكي الضحايا **طباقيا**[1] في مواجهة حكاية السلطة، بحيث يورط حكاية السلطة في مأزق مواجهة ضحاياها، يفرض على سرد السلطة أن يواجه تاريخه الأسود، تاريخ الرصاص والدم كما ترويه أصوات الضحايا، بوصفه سردا بديلا متشككا، وليس كما ترويه الرواية الرسمية، التاريخ الأوحد الحقيقي. وبالتالي تكتسب إستراتيجية السرد ديناميتها في خضم صراع قوى هذه المواجهة الطباقية، على سياسات التمثيل "صراع بشأن ما يقال ومن الذي يقول ما يقال، ومن يمثل من."[2]

تنطلق دينامية السرد إذن من القوة الانتهاكية الرمزية للتخييل الموازية لقانون القوة. قوة سلطة تعمل على محو آثار عنفها، حيث ينهض السرد على مواجهة هذا المحو/النسيان عبر الغوص عميقا في التاريخ المنسي للضحايا المهمشين. وعبر هذا السرد الحفري يتم تحرير الذاكرة من إطار القوة، وهذا ما يتيح للسرد استحضار المسكوت عنه في سرد السلطة. استحضار تخيلي ينشأ عنه **انبثاق** حكايات الضحايا من الغياب إلى الوجود، ومن النسيان إلى الذاكرة، ومن الماضي إلى الحاضر، ومن الموت إلى الحياة.

وميزة هذا السرد الحفري أنه يتشكل داخل دينامية الخطاب الروائي كإستراتيجية خطابية مضادة لخطاب السلطة بهدف تقويض هالة الحقيقة المزعومة التي تسوغ بها إستراتيجيتها في العنف، يقول عز الدين الناطق باسم السلطة في استقباله لوفد الصحافة الأجنبية (شوهت الصحافة الأجنبية الحقيقة، بالغت في الأمور، أليس كذلك يا مستر جون هاريسون... إننا لسنا وحوشا، بلادنا ليست دكتاتورية من ديكتاتوريات أمريكا الجنوبية، القانون والنظام لابد أن يحترما... لا يمكن أن نترك مجالا للفوضى، للنشاز، ، ، عز الدين مزهو بوقع كلامه... أقولها لكم لا تفرحوا لأعداء الوطن... أنصتوا بصراحة إنكم لا تفهمون شيئا في وضع البلاد، إنكم كلكم أجانب، لستم على اطلاع بخبايا الأمور، عز الدين يختنق في نقيقه، اسمعوا إني شخص يساري الاتجاه، في شبابي كنت شيوعيا مناضلا أنظروا إذن، أجل هناك

---

1 نحيل هنا على مفهوم القراءة الطباقية عند إدوار سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، 1997، ص 101.

2 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، 2006، ص 41.

دائما بعض الانزلاقات كما يقال عندكم.. إننا بلد ديمقراطي، شاهدوا البلد العربي الوحيد الذي يملك حزبا شيوعيا مسموحا به شرعيا.. الناطق الرسمي المحترم، المتنكر التائه في دروب الطموح، يطفو حائرا على سطح أقواله.) (ص 25)

عبر إستراتيجية البارودية يتم هدم خطاب السلطة، بتشخيص المفارقة الساخرة بين الخطاب وعنف الواقع ورعبه، بحيث يحلق الخطاب مزهوا بأكاذيبه في واقع لا يوجد سوى في خيالات الناطق باسم السلطة، في حالة **إنكار** ساخرة. وفي الوقت الذي تسعى فيه حكاية السلطة إلى إنكار روايات متعددة للتاريخ والاستحواذ بحق تمثيل الحقيقة، وتفعل ذلك من أجل **السلطة الهوياتية** بتعبير أدورنو[1] كالنظام والقانون والوطن، فإن الاستنطاقات والتفكيكات الجديدة المنبثقة في حكايات الضحايا، تخضع هذه المزاعم والافتراضات لجدلية سلبية تهكمية تقوم بتهجينها وأسلبتها.

في خضم هذه المواجهة يمكن قراءة حكايات الضحايا على أنها **ترخيص**[2] للضحايا بسرد تواريخها المنسية. **آن لها أن تتكلم وأن تسمع أصواتها**. وعبر هذا الترخيص تستعيد سلطة "الصوت" و"الكلمة" في التمثيل، وفي إعادة كتابة ذاكرة الضحايا المهمشين، في مقابل ذاكرة الجلاد.

ذاكرة منبثقة من الهامش تؤسس تواريخ جديدة، بديلة لتاريخ القوة المنتصرة، هي تواريخ العدالة والحقوق. يؤسس إذن، هذا الصوت الصادر عن جماعة منبثقة على هامش نظام السلطة، قوته الانتهاكية الرمزية من إعادة بناء خطاب مضاد انتهاكي متشكك تهكمي يقوض مزاعم نظام الحقيقة الذي تحتمي به السلطة في تسويغ عنفها.

تفجير الذاكرة:

تسرد حكايات الضحايا، عبر حفريات ذاكرة مقتحمة بأصوات وأصداء الآخرين. أصداء موغلة في المجهول، تنبثق من أعماق اللاوعي المجهول (رأسه يطن، لم يكن يعرف إن كان حلما، أم لا، أصوات تتحدث بصوت خفيض.. هل كان يحلم،

---

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 319.

2 Gyatri Chakravorty Sspivak: Can the Subaltern Speak, in The postcolonial studiers reader, Routledge, 1995, London and New York, p. 25.

كان هو أم شخصا آخر،... كلمات تندفع، تتصادم، لم يكن يعرف إن كانت تصدر عن ذاكرته أم كان يتلفظ بها الآن لتوه) (ص 31)

أصداء وأصوات مجهولة المصدر، على إيقاع اللامتوقع تقتحم الذاكرة، فتتدفق سيول الحكايات والصور، متجاوزة حدود الأزمنة والأمكنة. بسبب ذلك، لا تحضر الذاكرة في النص كمجرد مصدر للحكي بل كتشييد للتخييل، ذلك أن شكل اشتغال الذاكرة في النص يخلق تخييلا من درجة ثانية، حيث تعتمد ذاكرة النص على خطاب الهذيان في تشكيل صورها، وهذا ما يجعل السرد يتشظى في عنف الخطاب الهذياني، ويتلون بالسمات الشعرية الانتهاكية التدميرية لقوة العنف الخطابي، وبذلك تمثل الذاكرة الهذيانية آلية استطيقية لخلخلة نسق الحكاية وتعتيم مرجعيتها وتذويت الخطاب.

في سياق الحكي الهذياني يتحطم إطار الحكاية إلى أجزاء متشظية من الصور والأصوات تتدافع في إيقاع عنيف، منفلتة من قيود الخطية. وبذلك يقود الخطاب الهذياني إلى تفكيك نسق الحكاية وتغريب صورها، حيث تتدفق على إيقاع ارتدادات داخلية يخلخل صلابتها (ارتدادات على شكل أصداء بعيدة) (ص 38)

لا تمثل الذاكرة الهذيانية، إذن، مبدأ منظما لوحدة الحكاية، بل أداة تفكيك للإطار، تقطع الخطية بإحداث انعطافات وفجوات لامتوقعة في مسار الحكي. وهذا ما ينزع عن الحدث طابعه المرجعي، بتشظيته إلى صور شعرية ازدواجية دينامية (يتوقف الحكي على حافة اللامتوقع، قريبا بعيدا، مسافة بلا قياس، عقد خيوط متشابكة، توافقات بلا آثار، كريات مغلقة على حفيف الحياة والموت على المائدة) (ص 61).

تمثل الذاكرة الهذيانية في نص (أيلان أو ليل الحكي) عنصرا شعريا، يفتت وحدة الحدث، ويصورها في صور جزئية شذرية، مما ينسف طبيعة الحدث المرجعية والخطية، حيث تتشظى الحكاية إلى أصوات وأصداء متداخلة في بوتقة زمن داخلي جواني استبطاني يجرد الحكاية من مركزيتها، بتكسير إطار الصورة. (أصوات متداخلة من هنا وهناك، تتمازج خارج أي مركز.) (ص 13)

إن تشكيل الذاكرة بهذا المنحى التخييلي في سياق استطيقي ينصهر فيه السرد بالهذيان والحلم والاستيهام، يخلق صورا حكائية دينامية ملتبسة، تحتفي باستعارات

السديم والتيه، وتنزاح بالسرد نحو صور الغرابة، بحيث يترتب عنه على مستوى التركيب السردي هيمنة الصورة السردية المتشظية التفكيكية على الخطية السردية. ولا يمكن أن يفسر هذا التشكيل إلا في إطار تصور لمفهوم الكتابة لدى المؤلف عمران المليح يعتبر (التخريب يكمن في حركة الكتابة ذاتها، حركة الموت. ليست الكتابة مرآة. إنها مواجهة وجه مجهول). ويمثل الهذيان حالة قصوى لفعل التخريب، ذلك أنه يورط الذاكرة في حالة انفجار من الداخل. وتأكيدا على المنحى الكارثي لفعل الكتابة، يفتتح المؤلف النص بعتبة تحتفي بجماليات الهذيان (الهذيان هو المكسب المشترك لكل البشر، كل يمكنه أن ينهل منه بدون إكراه لجميع ما يعتبره مفيدا. ولا ينبغي لنا أن نأسف على انعدام وحدة ظاهرة في عمل من هذا القبيل: فالوحدة العميقة لحياة ما تبقى دوما مستعصية على الإدراك، وهي في الواقع أنجع كلما بدت محتجبة.) (ص 7)

توظف الرواية إذن، الخطاب الهذياني كإستراتيجية تخريب لمنطق الوحدة وشعرية المرآة، يتيح للسرد الانزياح عن سطوة الوثائقي والأتوبيوغرافي، والتشكل كتوليف (كولاج) لشبكة من الصور الشذرية والأصوات الدينامية خارج أي مركز، تقتحم إطار السرد مهشمة له إلى صور متشظية، يتداخل فيها التخييلي بالواقعي، والتاريخي بالأسطوري، والحكائي بالشعري.

يحقق الخطاب الهذياني هذه الارتجاجات والتصدعات في نسق السرد عبر نظام انزياحات، تفجير الحكاية من الداخل لتحل اللاخطية محل الخطية، والشذري محل المتصل، والغرابة محل الألفة، والكاوس محل النظام (يفتح حقيبته بتأن ويخرج منها كناشه الصيني، يفتحه على الصفحة التي كانت الفوضى، والغليان، والاضطرابات، والتواءات الكتابة قد زعزعت بياضها الهادئ. كان قد اخترع **كتابة المنحول**، كان يعتقد هذا، ما يتمناه، كان يريد محو الآثار، قلب الثوابت، التلذذ بقلب المسافر الغريب، الضياع وسط ذلك التيه الهائل، الضخم اللامتوقع، **سيلان غريب لحكي لا تستوعبه الذاكرة.**) (ص 138)

مامن نسق يستوعب تدفق الهذيان. يتعلق الأمر إذن بذاكرة هذيانية في حالة (انفجار من الداخل) تتحرك في اتجاه أفق اللامتوقع، لا تملك حنكة المؤرخ في التوثيق. فالخطاب الهذياني في النص، على نقيض أوهام "الموضوعية التاريخانية" التي يتقنع بها المؤرخ، يهشم وحدة الحكاية، ويخلخل إطارها المرجعي، لأنه يستبدل التأريخ

بالاستبطان الذي يعمل على تجريد الحكاية من زمنيتها الخارجية، عبر الاستغراق في جوانية الشخوص، ويشظيها إلى صور شعرية مضيئة للكينونة وليست "علامات للواقع" (حكي يتخذ شكله في جمال ملؤه القسوة والمأساة. كان يلم به توتر كبير وهو يرسم كتابته المتشنجة على صفحات دفتره الأحمر، **وحده الاستبطان قادر على تجريد ما يعتبره المرء علامات للواقع**، مؤشرات ظاهرية للبداهة والحقيقة، مسعى فريد: **الكتابة موت مطلق وتام لكل شيء خارجها، موجة تنطفئ على حافة الحياة عندما يدفع بها اليم العاتي المقبل من الأفق، نور لا يفنى....**) (ص 14)

هكذا ما إن يقتحم الهذيان مجرى الأحداث، حتى يتفكك إطار الحكاية، وتتلاشى علاماتها المرجعية في سيل الصور المتشظية للحكي الهذياني، بحيث يمكن أن نقرر بأن ما يميز الحكي في سياق الخطاب الهذياني هو "ذوبان الصلابة[1]". النسق يتفكك، والحدود تتلاشى. كل ما هو صلب يذوب (نراك تطلق العنان لهذيان غريب، تهيم في هالة القدرة على الرؤيا وأنت وحدك الذي تنسب هذه القدرة لذاتك، فالأفكار لا تعين مثل صخور غرانتيكية، أنهار، جبال، نباتات، أو مآثر متوارية تحت الرمال، ثم تتعمد خلط كل شيء، كما تفعل، حبة حقيقية، أو تتسبب علم النباتات والحفريات في أكبر فوضى ذهنية) (ص 48).

شعاب الحكاية:

بفعل الطبيعة اللاخطية لذاكرة النص التي تخلخل وحدة الحكاية وتجانسها، لا ينمو الحكي وفق نموذج عضوي، متمحور حول حكاية مركزية. ففي تدفق صور الذاكرة تنطلق الحكاية، ثم تتشعب بفعل الانزياحات الحكائية المفاجئة التي يتيحها الانبثاق اللامتوقع للهذيان، حيث ينتقل السرد من شخصية إلى أخرى، مدشنة حكاية جديدة منبثقة من سياق الحكاية الأولى. وينتقل المنظور من شخصية إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، وغالبا ما تتداخل الأصوات، تتقاطع ثم تنفصل، في صيرورة تشعبات متولدة ضمن حركة دائرية لا تنتهي (أصوات. حياة تحكي ذاتها، وترددها. تستدير الأحداث مثل محاجر العمي. لا شيء ينتهي، لا شيء يتوقف أبدا.) (ص 38).

---

1 مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 103.

بسبب هذه الدوامة الدائرية، غالبا ما تتعقد صيرورة التشعب إلى حدود التيه والسديم.. في الفصل الأول يبدأ الحكي بسرد حكاية عبد الكريم حول مغامرة بناء مركب. ثم تتشعب عن حكايته حكاية الملقب (سبع صولدي). ثم يتولد عن هذا التشعب الأول تشعب ثان تنبثق عنه حكاية البحار (دون فيرناندو)، وتتشعب عن هذه الحكاية المنبثقة حكاية أخرى هي حكاية أحمد الريفي، وتستمر مطرقة التشعب في الحفر لتنبثق حكاية مغايرة تماما، هي حكاية القرد شيتا، ثم ينتقل الحكي إلى حكاية الحاج المشعوذ. صيرورة تشعبات حكائية مصحوبة بانبثاقات وانتقالات فجائية تحطم إطار الحكاية وتفتح السرد على منعطفات غير متوقعة، والتواءات عرضية تحطم قانون الخطية.

هذه الصيرورة المعقدة، هي ما يسوغ لنا القول بأن المتاهة السردية في النص هي نتاج التشعب المفرط. مع كل شخصية تظل الحكاية عرضة لاحتمالات غير متوقعة في التشعب إلى مسارات متداخلة، تنبثق عنها مسارات أخرى، وهكذا ضمن دوامة دائرية تستنزف الذاكرة.

تشعب الصيرورة إذن هو ما يميز الحكي في "أيلان أو ليل الحكي" وليس وحدة النموذج وانغلاق النسق. وكما وضحنا، تمثل الذاكرة في النص بؤرة تفكيك، وليست نقطة إرساء مرجعي، بحكم أنها تشخص في حالة انفجار يستدعيها الخطاب الهذياني. في سياق هذه المتاهة كل شخصية هي مشروع حكاية متشعبة، لأن كل حكاية تشخص في سياق الهذيان تتفكك إلى أصوات وأصداء متداخلة خارج أي مركز، تتقاطع وتفترق بانبثاق حكايات أخرى في دوامة الهذيان. وبذلك يحول التشعب المفرط حد المتاهة الهذيانية، دون إقامة أي مركز نصي (يتكلم، يكلمه، صوته يتمدد أصداء سيول، هاويات تنفرج فجأة... **يتفكك الإطار، تفلت اللوحة طليقة، تتضاعف، تتعدد، لعبة مرايا تتفرق، صور تهوي مثل أسهم في ليل الأزمنة، ليل صور نجمية، نقطة التماس، الكسر.**) (ص 61).

صور الاختلاف الثقافي

تفضي آلية التشعب التي تميز إستراتيجية الخطاب في الرواية، إلى إطلاق صيرورة حكائية دينامية تتزاحم فيها الحكايات وتنتهك الحدود، متقاطعة، مولدة فضاءا بينيا،

هو الفضاء الثالث بتعبير هومي، فضاء حدودي يتمفصل فيما بين الشفرات والتخوم، و يولد سيرورة من التفاعل الرمزي بين الهويات، والتواريخ، بين الذاكرة والحاضر. وميزة هذا الفضاء الثالث، أنه يترجم جغرافية تخييلية منفتحة على تلاقح العوالم والهويات المختلطة، ترسخها صيرورة الرحيل والهجرة التي تحكم مصائر الشخصيات، وهو ما يسمح بتفادي جغرافيات الهويات القاتلة، لفائدة هويات مختلطة وتواريخ متواشجة.

هذا المجاز الخاص بصور الاختلاف الثقافي تجسده في النص صور **الجماعات الانزياحية**، أي تلك الجماعات التي تتشكل هويتها "بينيا"على الحدود وفي طرق الهجرة وفي زمنية الهجنة الثقافية، وليس في بؤر الأصول الثابتة، تتكلم **لغة خليطة**، (عبد الكريم كان يتكلم لغة خليطة) هي مزيج من الاسبانية ولهجة البحارة (ص 9)، تنتهك اللغة المعيار (اللكنة، النطق المعدي، العربية تنطق من خلال تلك الفرنسية المستعارة، تعيرها بنبرات لا تقلد، من العالم الآخر).

هذه الجماعات الانزياحية تشخصها أيضا صورة المهاجر الغريب في النص، وصور البحارة العابرين للحدود، في حياة مؤقتة على الموانئ، متحررة من ثقل الإقامة الدائمة الذي تفرضه حياة الاستقرار، وجغرافيات الهجنة الثقافية التي تتعايش فيها السلالات والأعراق (مغاربة، اسبانيون، برتغاليون، فرنسيون، مسلمون، مسيحيون، يهود). هويات منفتحة ومتفاعلة في زمنية العيش المشترك والتواريخ المشتركة، تتعايش بطقوسها وتراثاتها وثقافاتها وأساطيرها (شرجاموج، غورديوس، مردوشي، المجذوب، الحلاج) ونصوصها التأسيسية (القرآن، النص المقدس) وعاداتها وأعيادها في زمنية الاختلاف، حيث تختبر الذات الزمن ك**"لحظة مونادية"** بتعبير فالتر بنيامين (منتزعة من مسار التاريخ المتجانس، و"إقامة تصور للزمن على أنه زمن "الآن"[1]) (الأشخاص، الأشياء هم اللحظة، ولاشيء غير هذا.) (ص 9).

بقوة الانتهاك الرمزي لفعل السرد، تهاجر الحكاية في زمنية الاختلاف الثقافي، عابرة للحدود بين الثقافات والمرجعيات، لتعيش حياة مزدوجة، ولتختبر انزياحات استطيقية وثقافية، من الذاكرة إلى الكتابة، ومن الأصل إلى الهجنة، ومن الإقامة إلى الهجرة. وفي صيرورة هذه الانزياحات عبر الثقافية تخلخل سلطة المركز، وتتحرر من

---

1 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ص 43.

سياسات الهويات القاتلة (يعبر النص حيث كان يحاول حبسه، انفساخ التمركز، هجرة إلى أجواء أخرى) (ص 46)

هكذا ينقش النص عند عمران المليح علاماته في الذاكرة وفي السياق الثقافي عبر تشفير مزدوج، بحيث لا يكتفي باستعادة المرجعيات، بل يتدخل عبر هذه اللعبة المزدوجة، ليفرض إستراتيجية السرد كأساس لاشتغال المتخيل. وميزة هذه الإستراتيجية أنها تقوم على تقويض خطية السرد، حيث يبنى السرد على خط المواجهة مع ذات استيهامية، تنتشي بفعل التخريب بالمعنى التفكيكي، حين تجعل من محكي الهذيان إستراتيجية خطابية لتقويض منطق الحكاية، والتعتيم على أصولها. فالأمر يتعلق في نص "أيلان أول ليل الحكي" بصيرورة حكائية مهشمة، تتدفق من ذاكرة هذيانية متفجرة بالأصداء والأصوات المترسبة من ماض بعيد ومن أعماق مجهولة. ولذلك يسم فعل التشويش ذاكرة السرد بانزياحاته وفجواته. فما من حدث يستعاد في خطيته أو شفافيته، في سياق صورة الكاوس المطلقة التي تشظي زمنية السرد.

- 4 -

السرد والهوية:

- الخيال المترحل: ترحيل الذات ونصنصة التاريخ في "كتاب الأسفار".
- تفكيك الهوية: الكتابة بمنطق الحلم في "ثلاثة وجوه لبغداد".

الخيال المترحل
في "كتاب الأيام"
ترحيل الذات ونصنصة التاريخ

يتخذ **"كتاب الأيام**[1]" للروائي شعيب حليفي صفة نص إشكالي. تنبثق إشكاليته من التباس هويته النصية، حيث يقع تمفصله الأجناسي بين تجاذبات المابين l entre deux، بين ميثاق الرحلة وغواية التخييل السردي. وبالتالي لا تنبني هويته على نسق مغلق، بل على صيرورة مفتوحة على الانزياحات والتوترات الحدودية، ولذلك لا يطرح ميثاقا جاهزا للقراءة.

إنه نص يتشكل على الحدود الشائكة بين الرحلة والرواية. ويعكس ازدواج الهوية دينامية التجاذبات الاستطيقية والثقافية التي تعصف بأي محاولة لاحتواء النص في نسق واحد. إن ما يشكل ديناميته الداخلية هو ما أسميه **بالخيال المترحل** وليس النسق المغلق. فإلى جانب الرحلة كمرجع محرض على ممارسة الحكي على محور التكون، يمارس النص نفسه على محور الكتابة، ترحيلا للرحلة من نسق المرجع إلى نسق الأدبية عبر دينامية التخييل. فالنص نفسه عبر لعبة الكتابة يشتغل كترحيل للعلامات من الواقعي إلى الرؤيوي، ومن المرجعي إلى الرمزي، وكرحيل للذات بين الأزمنة والتواريخ. وإن ما يميز طبيعة الخيال المترحل في النص هو اجتياز الحدود، بحثا عن سعادة متخيلة.

لذلك أعتقد أن قراءة هذا النص وفق سنن أحادي هو سنن الرحلة، سيطمس ديناميته التخييلية. وبدل ذلك، نقترح قراءة تفاعلية تبحث في التفاعلات والانزياحات، وفي الشفرة عبر اللسانية وهي تخترق الحدود بين الأنساق. قراءة تقوم

---

1 شعيب حليفي: كتاب الأيام، منشورات القلم المغربي، 2012.

على تفكيك التجاذبات المتبادلة بين الرحلي والتخييلي، وما يترتب عنها من انزياحات وتفكيكات.

تأسيسا على هذه الرؤية المنهجية، لن يختزل رهان هذه القراءة في جرد مكونات الشكل الرحلي في النص لتأكيد مرجعيته، ولكن سيركز البحث على كيفية تمثيل النص للمكونات الرحلية وفق الإستراتيجية السردية والرؤيوية التي يقترحها. ذلك أن طريقة اشتغال هذه المكونات داخل النص، هي التي تنزاح بها من مستوى التاريخ إلى مستوى التخييل. فالرحلة كمسار يبدأ من نقطة بداية وينتهي في محطة نهاية، مرورا بوقائع وسيطة، لا يشكل محكيا في حد ذاته يكون جديرا بأن يروى لإثارة المروي له. فما يجعل من متوالية أحداث محكيا، هو خلق سياق تخييلي يتيح الإيقاع بالمروي له في سحر الحكي. هذا الإغواء التخييلي هو ما يشكل جوهر الحكي منذ القديم. لكل ذلك، سنهتم بطرائق **ترحيل** هذه المكونات من سياق التاريخ والمرجعي إلى سياق التخييل، عبر الخوض في العمليات السردية والخطابية والرمزية.

الازدواج/تفكيك الهوية

هذا التمثيل المتورط في غواية التخييل هو ما يكشف عنه النص في مساره التفكيري الميتا سردي، في الاستهلال التدشيني الموجه لمسار القراءة، حيث يكشف الكاتب عن مرجعيات النص (كتاب الأيام.. هو خلاصة إبداعية جمعت بين السفر والكتابة، لتنتج نصا ثقافيا واحدا من فصول ومرايا... تعكس في ضوء شموس التخييل حالات المسافر والكاتب... وفي كل ذلك، أجنح إلى حكي حكايات وفضاءات بأبعاد رمزية موازية،... أروض بها الفراغ والممكن والصمت واللاممكن... في سياق البحث عن مخازن بعيدة أخبئ بداخلها شوقي للكتابة والتخييل والتأويل.) (8/7)

تتمفصل مرجعيات النص بين التجربة (السفر) أو الزمانية بمفهوم بول ريكور والكتابة (تمثيل التجربة)، وينهض التخييل كنسق للتوسط بين تجاذبات هذين النسقين المختلفين. وتتحدد العلاقة بينهما في كون التخييل ينهض بدور تكويني في تمثيل التجربة (السفر)، بما تستدعيه الكتابة كنسق للتمثيل، من حكايات وفضاءات بأبعاد رمزية، وبما تخطه من حفريات عمودية في مخازن الذاكرة والممكن واللاممكن والصمت. لذلك عندما يعود الكاتب/السارد من رحلته الأولى إلى طرابلس، ويكتب نصا عن

هذه الرحلة، وينشره، يتصل به أحد أصدقائه ويعاتبه لأنه خرق ميثاق الصدق، لكن الكاتب/السارد يجيبه برسالة تؤكد أنه كتب نصا ينتمي إلى نسق التخييل، أصبحت شخوصه التي التقاها في رحلته جزءا من التخييل. "وأنا أكتب عن علي العالمي، الذي كان معي في رحلة وأصبح جزء من التخييل، كنت كما لو أحكي عن نفسي." (31)

هذا البعد التخييلي كسمة مكونة للتمثيل تؤكده شخصية "سيد العزيز" المتخيلة في رسائلها إلى حبيبته "سمدونة"، وهي شخصية متخيلة يختلط فيها الواقعي بالأسطوري، حيث يحذرها من تصديق ما يكتبه "المغربي شعيب حليفي" (سمدونة عزيزتي: المغربي شعيب حليفي، لا تثقي فيه ولا تصدقيه، في كل ما يقول ويكتب. سيجري قتله، إنه يكتب من أرشيف الألف سنة القادمة ويريد إقناعنا بأنه يتحدث عن الحاضر وعن الألف سنة المنصرمة).

والمشكلة التي تحدث هنا أن الكاتب يورط نفسه باعتباره محفلا ينتمي إلى ما قبل النص، في ورطة ابستيمولوجية أنطلولوجية. ماذا يحدث للذات الكاتبة حين تقحم في حكاية متخيلة؟ تصبح بفعل التخييل شخصية تخييلية، أو على الأقل جزءا من التخييل، وذلك بحكم الميثاق الذي تعهد به الكاتب.

يطرح هذا الإشكال الأنطولوجي إشكالا ابستيمولوجيا يتعلق بمن يحكي؟ هل المسافر أم الكاتب؟ ذات التجربة أم ذات الكتابة؟ يحيل هذا الازدواج على تمزق في الذاتية المركزية للمتكلم. (هل أنا رحالة أم كاتب؟ مؤرخ أم سفير لمالكي؟ أبحث عن ساحات أخرى للخيال) (103).

تفكيك الهوية كأثر للازدواج، ينشأ عنه تصدع في موقع الكلام، ذلك أن الذات تظل في صيرورة ازدواج، وهذا ما يجعل موقع الكلام يتفكك في تجاذبات المابين. يتضاعف هذا التفكيك لسلطة الكلام لدى السارد، باقتحام الأصوات الغيرية للمشهد، التي تنبثق من الحكايات الموازية. وإذا كان كلام الآخر لا يلغي صوت الكاتب، فإنه يخضعه لعملية تهجين، بحيث يوجد مهشما ومؤسلبا في مشهد تتنافس فيه أصوات مختلفة في مرجعياتها وسياقاتها (واقعية، خرافية، أسطورية، تاريخية).

التمفصل المزدوج

في البداية نسجل هذه المعطيات النصية الأولية التي تقدم صورة أولية عن حضور الموضوع الرحلي في النص، والتي تشكل معالم أولية موجهة للقراءة:

- يبدأ الكاتب/السارد بتدوين مكونات الرحلة، من حيث تحديد مسار الرحلة ومواقيتها وموضوعها والوفد المصاحب له. ويتحرى الدقة في ضبط التفاصيل الصغرى (رقم الرحلة، رقم المقعد، التواريخ...). لكن ما إن يصل الكاتب/السارد إلى مكان إقامته، نلاحظ أن التبئير ينتقل من موضوع الرحلة، وهو المؤتمرات العلمية، إلى سحر الحكاية، حيث أن الكاتب ينفصل عن الوفد المرافق له، ويخرج ليكتشف العالم من حوله. ويمثل هذا الانفصال إجراءا تدشينيا لحكاية الاكتشاف الموسومة بالغرابة.

في منعطف الانفصال يتراجع الموضوع الرحلي، ويبدأ التخييل، حيث تدخل على خط السرد شخصيات متخيلة، أو يقع اجتياز الحدود في مقام الرؤيا، فينفتح السرد على تداخل الأزمنة والتواريخ والجغرافيات المتخيلة، وينتقل السرد من الواقعي إلى الرؤيوي والرمزي، عبر تماهي الذات مع شخصيات أسطورية وتاريخية وخرافية. فكل انتقال في المكان في النص يستتبع تدشينا لحكاية متخيلة توقع بالذات في فخاخ الوهم.

- ما إن ينتهي الكاتب/السارد من دوره الرحلي الذي سافر من أجله، ويعود إلى غرفة إقامته، ينسل من بين أصدقائه ويخرج في جولات حرة. ويشكل فعل "الخروج" تدشينا لحكايات جديدة تتورط فيها الذات في سياق غرائبي يختلط فيه الوهم بالحقيقة (حكاية ولد العزيز، حكاية المسافر مع ابنته الصغرى..). وهذا ما يترتب عنه تغريب الموضوع الرحلي وتجريده من ألفته، حيث تنطلق مغامرة اكتشاف العوالم الجديدة، في سياق حكايات موسومة بالغرابة والدهشة.
- مما تقدم يتضح أن الموضوع الرحلي في النص لا يشخص في انفصال عن التخييل السردي، فالذات تبدأ في سرد مسار رحلتها ثم في لحظة ما تتورط في حكاية بدخول شخصية جديدة، أو بتماهيها مع المكان في لحظة لا زمنية مجردة تتعالى على الحدود، مثلما يحدث للكاتب السارد مع

شخصية سيد ولد العزيز. تبدأ حكايته معه في سياق واقعي، ثم تنتهي به إلى الوقوع في متاهة كافكاوية، حين يكتشف أن ولد العزيز لا وجود له (ولكن الشيء الذي يهمني أن رحلتي الثالثة انتهت بغموض جعلني أرتاب من حكاية كنت شاهدا عليها ومرافقي. فقد اختفى سيد العزيز واختفت قبله سمدونة، والأغرب أن صديقنا المشترك بالمقهى، المدعو عبد السلام، أنكر كل شيء" (33)

فإذا كان الكاتب/السارد يرتاب فيما يحكيه، فكيف للمروي له أن يصدقه. وإذا كانت شهادته على ما حدث، مشروخة بالوهم، فكيف يمكن للقارئ أن يعتد بها. وبالتالي فإنها تدخل في باب التوهم والاختلاق.

تشخص مكونات الرحلة في النص، إذن، عبر **تمفصل مزدوج**، يتداخل فيه الواقعي بالتخييلي، والحقيقي والوهمي، والمرجعي بالرمزي، والحدثي بالرؤيوي، والحكائي بالتأملي. وهذا ما يؤكد الطابع القصدي لكتابة الرحلة عبر وساطة التخييل. فالرحلة تنتهي بعودة المسافر، والتخييل يبدأ مع الكتابة. وفي الانتقال من محفل التجربة إلى محفل الكتابة، يعمق التمثيل المسافة بين نسق المرجعي ونسق التخييل. بعودة المسافر من السفر تنتهي الرحلة، وبسرد هذه الأسفار بالإستراتيجية التي كشفنا أساليبها، يبتدئ التخييل السردي، ويتم ترحيل الأسفار من نسق المرجع إلى نسق التخييل، وتنتقل الذات من محفل التجربة إلى محفل الكتابة، ومن الزمانية إلى السردية.

والأهم على مستوى منطق الحكي، أن البناء السردي الذي يتخذ شكل تمفصل مزدوج، لا يشخص فيه الشكل الرحلي بجوار الشكل التخييلي، بمعنى أنه يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين المرجعي والتخييلي علاقة تفاعل دينامية، تجعل الحدود بينهما منتهكة ومخترقة. فكما سنوضح تتخذ الحكاية شكل سرد رحلي يتشعب عبر لعبة التخييل، لينفتح على مسارات معقدة للخيال، في الأسطورة والتاريخ والحكاية الخرافية واستعارات الكتابة، بل حتى الحكاية الواقعية كما لاحظنا تتلبس بالغرابة اللامتوقعة مثل حكاية "سيد ولد العزيز".

لذلك نؤكد أن ما يحدد وضع العناصر المرجعية المرتبطة بالرحلة في النص، هو عمليات النسق التخييلي في النص، وليس العكس. وأهمها تقنية الحكاية داخل الحكاية، نصنصة التاريخ، التشفير الرؤيوي الرمزي، تقنية اجتياز الحدود. هذه

العمليات هي ما يمنح المحكي الرحلي طابعا تخييليا، ينزاح به عن المستوى المرجعي المباشر.

تقويض منطق الحكاية:

يتعمد السارد تقويض منطق الحكي الرحلي بممارسة لعبة الحكاية داخل الحكاية. ويأخذ توظيف هذه التقنية في النص شكلين: **شكل توليدي** تتشعب فيه الحكاية - عضويا - عن الحكي الرحلي، مثل حكاية ولد العزيز في محكي الرحلة إلى ليبيا، أو حكاية المسافر وابنته في محكي الرحلة إلى سورية، **وشكل تناصي** يستحضر فيه الكاتب/السارد حكايات من التراث أو التاريخ أو الثقافة الشعبية.

تخترق هذه الحكايات نص الرحلة متخذة مسارا غرائبيا، يفتح الحكي على أفق الغرائبي والخارق والمدهش، ويقذف به على المستوى الابستيمولوجي في أفق الشك والارتياب بصدد صحة ما يحكيه، الشيء الذي يسوغ للقارئ الارتياب والشك في صحة الحكاية.

إضافة إلى تقويض منطق الحكي على المستوى الابستيمولوجي، تسهم تقنية الحكاية داخل الحكاية في النص على المستوى الاستطيقي بمجموعة من الوظائف، منها تعدد الساردين وتداخل الأزمنة، وانتهاك الحدود بين الواقعي والتخييلي.

وللتمثيل على ذلك، نستحضر حكاية "سيد العزيز" التي تتشعب عن محكي الرحلة إلى ليبيا. وهي حكاية متخيلة، يمتزج فيها الواقع بالخيال (اكتشفت في سيد العزيز، تلك الشخصية التي تعجن الخيال بماء الواقع) (22). وفي لحظة حاسمة من الحكي تتحول إلى حكاية كافكاوية، يختفي بطلها سيد العزيز، ويشعر الكاتب/السارد بأنه ضحية خدعة. يذهب إلى المقهى التي اعتاد أن يجالس فيها سيد العزيز، ليسأل صاحب المقهى عنه، فيصدم بحالة إنكار لوجود شخصية سيد العزيز (وبعد نقاش فهمت أنه **أنكر** أن يكون رأى معنا في اليومين السابقين شخصا ما، وادعى أننا كنا نأتي لوحدينا أنا وصديقي لا غير... أنتما **تختلقان** شخصية وتريدان أن أعترف بها.. أنا لا أعرف هاذ مولاي العزيز، وإذا أردتما أن أكذب وأقول إنني أعرفه ورأيته، فإن المخزن ديال الجماهيرية العظمى لن يعترف لكما.) (24)

توضح هذه الحكاية الكافكاوية المسافة الاستطيقية التي يخلقها التمثيل بين الواقعي والتخييل. فالأمر يتعلق بسارد غير موثوق في مصادره، يختلق الحكايات ويتوهمها في خيالاته الاستيهامية. (وسألته عن أغنية عبد الوهاب، **فأنكر** أيضا أن يكون سمع بها طوال حياته في هذه المقهى أو في غيرها. فأدركت أن **الوهم** قد اخترقنا عموديا، **فانشطرنا**.) (24)

أما شخصية "سمدونة" فنكتشف أنها شخصية رمزية "ولية من الوليات الصحراويات الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان." عاشت في ليبيا قبل قرون.

في رحلته الثالثة يلتقي الكاتب السارد بشخصية سمدونة التي ستقدم له حكاية أخرى مناقضة، عن شخصية سيد العزيز الذي سافر إلى إحدى الدول الإفريقية "يسكن الجبال محاربا ضمن مجموعة ثورية." ثم تسلمه "ظرفا به ست رسائل لسيد العزيز كان قد أرسلها إليها، أربع مكتوبة بخط يده، واثنان بآلة كتابة تقليدية، أدخل عليها تصويبات بقلم حبر أزرق." هذه الرسائل وبسبب رموزها الغامضة، زادت شخصية ولد العزيز غموضا، بحيث يجد الكاتب السارد نفسه في وضع الحيرة المضاعفة (لست مهيئا لفهم رموز هذه الرسالة.. فإذا بي أجدني عاجزا أمام خطابات صديق عابر."

أما شخصية "سمدونة" فهي أيضا سارد غير موثوق بشهادته، حيث نكتشف أنها شخصية رمزية، وبالتالي قد تكون من اختلاق أوهام سيد العزيز "ولية من الوليات الصحراوية الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان". وهذا ما يرجح فرضية أن حكاية الحب الملتهبة بين سيد ولد العزيز وسمدونة ليست سوى حكاية مختلقة لضرورات التخييل.

نحن هنا بصدد ثلاث حكايات لا يعتد بثقة رواتها، لشخصية سيد العزيز: حكاية الكاتب/السارد التي يشطرها الوهم، حكاية عبد السلام صاحب المقهى التي تنسف حكاية السارد، بإنكار وجود شخصية سيد العزيز، حكاية سمدونة التي يتداخل فيها الواقع بالخيال، التي تقدم تفسيرا لاختفاء سيد العزيز، لكن هذا التفسير سرعان ما يتهاوى عندما تفاجئ السارد بخبر مقتل سيد العزيز في أدغال إفريقيا (لكنها تفاجئني مرة أخرى وتقول بأن قلبها الأبيض خبرها بأن سيدا قد قتل في تلك

الأدغال البعيدة" (35)، ثم حكاية سيد العزيز كما تقدمها رسائله المشفرة، والتي تزيد في غموض والتباس حكايته. فأي الحكايات يصدق المروي له، خاصة أن كل حكاية تنسف الحكاية الأخرى بحالة إنكار. أم أن الأمر يتعلق في النهاية بعملية خداع للمروي له، أي بلعبة تخييل.

في سياق هذه الخدعة الحكائية، يتقوض منطق الحكي ابستيمولوجيا، بما تشيعه هذه الحكايات من ارتياب وشك وإنكار. هكذا، يأتي صوت عبد السلام صاحب المقهى في حكاية سيد العزيز مخيبا لأفق الكاتب/السارد، فيكون تدشينا لصوت الشك والارتياب في منطق الحكي. وبعده يتدخل صوت الولية "سمدونة" ليعمق حالة المتاهة الكافكاوية في حكاية ولد العزيز. ثم أخيرا ينبثق صوت ولد العزيز من رسائله المشفرة، ليضاعف حالة الالتباس والغموض في منطق الحكاية كلها.

هذا الاشتغال الانتهاكي لتقنية الحكاية داخل الحكاية في حالة الشكل التوليدي، هو ما يسم هذه التقنية في حالة الشكل التناصي، حين يعمل النص على استحضار حكايات من التراث أو الثقافة الشعبية، من ذلك:

- حكاية ولية الله "العابدة ربة المطر العميم"، تنتمي للسرد المناقبي. مع تقدم الزمن تحولت إلى ما يشبه الأسطورة.
- حكاية الرجل الفقير الذي خرج "باحثا عن الله ليسأله تغيير حاله من الفقر إلى الغنى". وهي حكاية شعبية تنتمي للثقافة الشعبية المغاربية. وهي حكاية خيالية مفعمة بالسرد المناقبي.
- حكاية لتسلية المسافر. وهي مشروع رواية قصيرة قرر الكاتب السارد كتابتها، "نص خيالي بنسبة صفر في الألف من رائحة الواقع." في نص حكاية المسافر يتحول الكاتب إلى سارد متخيل.

تنشطر هذه الحكايات عن محور الحكي الرحلي وتتشعب مدشنة مسارات انتهاكية، منفتحة على التاريخي والخرافي والأسطوري، خالقة صيرورة تجاذبات بين الواقعي والتخييلي. وهذا ما يطرح على مستوى الوظيفة الاستطيقية تجريد البنيات المرجعية من طابعها المرجعي. وبالتالي تتيح انفتاحا متخيلا على العوالم الممكنة.

وإذا كان تعدد الأصوات في صيرورة توالد الحكي بفعل تقنية الحكاية داخل الحكاية، لا يلغي وجود صوت الكاتب ضمن أصوات الساردين، فإنه يتمفصل ضمن

هذه السلسلة مهشما وهجينا في مسافة الباروديا التي يخلقها تعدد الأصوات بتعدد المرجعيات الواقعية والتخييلية والخرافية، فينتج عن ذلك تداخل الأزمنة واجتياز الحدود بين الواقعي والتخييلي.

الرؤيا/اجتياز الحدود

على عكس ما تحظى به الأمكنة من مرجعية في السرد الرحلي، فإنها تمثل في "كتاب الأيام" موتيفا محرضا على التخييل، ذلك أن علاقة السارد بالأمكنة بحكم عمقها الأنطولوجي تأخذ تشفيرا رؤيويا رمزيا، يتوقف معه أثر الواقعي، وذلك عبر الانتقال من إطار زمكاني إلى سفر رؤيوي مستغرق في نشوة التخييل (علاقتي بالأمكنة، قبل الأشخاص، تثوي حكايات "عجيبة"، فأنا لا أزور إلا الأمكنة ذات الأثر النافذ والأزلي في نفسي، وبإمكاني السير في دروبها مغمض العينين، منقاذا بإذن غيبي واضح.."

في نشوة التخييل، وعبر تدفق صور التداعي، تنفتح الرؤيا الأنطلوجية على تداخل الأزمنة، الماضي والحاضر، التاريخ والأسطورة، (أحس بدبيب قوي يضخ الحياة في ذاكرتي، فأشعر، ولأول مرة، أنها بثلاث طبقات، تسع أرشيفا بألوان مختلفة، جزء مغلق يثوي أزمانا من سلالتي، وجزء ثان به حياتي مذ ولدت حتى اللحظة التي أنا فيها، أما الجزء الأخير، فهو الذي يختزن ما سيأتي من أزماني.. وأنا هنا في هذا المكان الذي اختاره الله لانطلاق النور والحياة. أنهيت عمرتي وعدت إلى غرفتي... لأرجع إلى حالات الذهول، أرى ببصري في مشهد لا يقبض عليه بالكلام، كل الأزمان التي سبقت هذه اللحظة." (141)

لا يتجه التشخيص في غمرة النشوة المضاعفة لرمزية الأثر (حالات الذهول)، إلى تسجيل العلامات الظاهرة للمشخص، بل إلى نقش الآثار والتداعيات التي يحدثها في النفس، في كثافة لحظة أنطلوجية موسومة بدهشة الاكتشاف (هنا لست في حاجة إلى تآليف في الجغرافيا والأعلام. فقط سقط في نفسي أننا في مكان يخفي كراماته ولا يظهرها، إلا في ما يشرح النفوس ويقوي العزائم ويشفي السقم.) (35)

وفي سياق التماهي مع أنطلوجية الأثر يحدث الانفصال عن الواقعي، حيث تتماهى الذات مع رمزية المكان، مع "الأثر النافذ والأزلي إلى نفسي". وبدل أن يتقيد

زمن الحكي بالآني والعابر، يتحول إلى سفر ذهني وروحي بعيدا عن الواقعي، يغوص عميقا في ترسبات الروح، وفي متاهات الماوراء.

في إطار استطيقا هذه الشفرة الأنطولوجية، يتحرر الحكي من نسق الواقعي، ويخضع لرؤيا استيهامية حالمة تنبثق عن ذات هائمة في غواية الوهم، مأخوذة بإغراء التغلب على الزمن الأرضي، وبلوغ الزمن المقدس أو الأسطوري، ما يسميه النص "بالزمن السماوي". وعبر هذا التحول في زمنية الحكي، تتماهى الذات مع ما يسميه ميرسيا إلياد **بالنموذج المثالي**، وذلك باستحضار نماذج للبطولة عبر إنسانية، تاريخية وأسطورية وتراثية (القديسون، المغامرون، الأبطال الملحميون، الأنبياء..).

وبالانغمار في نشوة هذا التماهي، يتحقق لدى الذات وهم العودة إلى زمن البدايات، وهو زمن تخييلي، موشح بالنزوع الأسطوري، "زمن الأصول الميطيقية mythique، و "الزمن الكبير"[1]. في التماهي مع الزمن الأسطوري، تخرج الذات من الإطار الأتوبيوغرافي، ومن حالة الكوجيطو إلى حالة التذاوت، مجاوزة لفرديتها، وتصير عبر فردية[2] transpersonnel، في إطار انشطار مرآوي (هل أرى في هذه المرآة نفسي.. أم النفس الكلية التي لا تموت) (52)، وينصهر النموذج البنيوي الفردي في النماذج الثقافية الكبرى، وذلك عبر إدماج حكاية الذات في تواريخ السرديات الكبرى، سرديات البدايات التأسيسية والملاحم الكبرى (قرطاج، الإسلام، مصر القديمة، الأبطال الفاتحون، القديسون، الأنبياء، المغامرون..)، بحيث نكون بصدد حكي عبر تاريخي، وعبر ثقافي، يمتزج فيه التاريخ بالأسطورة، والحكي بالنماذج العليا.

توظف الرؤيا إذن، في النص، كسياق تخييلي، يتيح اجتياز الحدود بين الأزمنة والتواريخ. وينتهي هذا الاجتياز بالانتقال من الرحلي إلى الرمزي، ومن الحقيقي إلى الرؤيوي الوهمي، ومن الآني العابر، إلى الروحي الأزلي، حيث يهيمن دور المخيلة في تأثيث المشهد بالصور الدينامية التي تمتزج فيها الأحلام بالتذكرات والرؤى والتداعيات

---

1 مرسيا إلياد: أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس، سورية، 1987، ص 8.

2 Jean- Yves Tadié, Le Roman au XX Siècle, Edition Belfond, 1990, p. 199

(يوميا، كنا نأوي إلى أيامنا، وفي وقت متأخر إلى خيامنا، يحوطنا ما ينهض بداخلنا من تذكرات... كنا نحس بأن القيروان هي الآن وقبل ذلك الفاتح الدائم لمخيلتنا.. فنصيخ السمع والوجدان للرغبات المتشكلة في كل القصبة بجنودها الفاتحين ورؤاهم المبللة بمياه البحر والأساطيل البحرية" (ص 176)

تستند هذه العمليات المرتبطة بالتشفير الرؤيوي إلى جماليات التغريب والتجريد. وبفعل ذلك، تخلق مسافة فجوة بين الواقعي والتخييلي، بين التجربة والكتابة، حيث تختفي العلامات المرجعية لتحل محلها الرموز والحدوس والرؤى، ويغيب المرجعي الخطي ليحل محله المحكي الشعري الرؤيوي. وهذا ما يخلخل نسق السرد الخطي و"يفقده صلابته الواقعية ويذريه شظايا شعرية."[1]

وفي عملية تشفير المكان وتغريبه، يتحول المرجع إلى علامة رمزية منتجة لعلامات وتداعيات في إطار دينامية المتخيل، الذي يحفر عموديا في حفريات الذات والأسطورة والتاريخ، بحيث نكون بصدد تاريخ تخييلي للماضي (حياة طويلة. أسرع في تقليب زمنها المتداخل مع أزمنة كثيرة، ولن تجد – أنت – لتدوين تفاصيله الرمزية، وإنما كنت تلتقط، من حين لآخر، ما ينهض في ذاكرتك، حيا مشرئبا للذي يتحول في مهب الريح إلى خيال دافق) (147)

وفي السياق التخييلي لتشفير المكان وتجريده، تأتي تأملات السارد في الوجود، بحيث يصبح المكان محرضا على التأمل الأنطلوجي، وهو ما يسهم في تجريده من مرجعيته، عبر عمليات شعرنة الحكي وتكثيفه في صور دينامية، في سياق لحظة انتشاء مفرطة (كنت في لحظة انتشاء مفرطة. ذهني خال من كل ما أفسدته الأيام.)، تحتفي بلحظة وجودية منتزعة من الزمن الخطي، بحثا عن سعادة متخيلة مفتونة بالقبض على لحظة بدئية طهرانية للوجود. ويتم ذلك في مشهد مشرق برؤى الدهشة والنشوة (أحسست وأنا أنهي دوراتي، كمن دخلت في البدء وعلى كتفي جبال رواس، وخرجت رشيقا.. كمن صرت شجرة لوز في جبل عال بنوار أبيض أو غيمة حرة تحمل روحها وتسبح في كون الله.) (ص 140)

---

1 أحمد اليبوري: دينامية النص، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، ص 103.

أثر الكتابة/المرجع كنص:

في البدء كانت الكلمة. ومثلما تنتهي الرحلة ولا يتبقى منها سوى آثار وكلمات هي ما يدونه الكاتب (عدت أسترجع إحساسي القديم بتونس، ولعل إحساسا سريا مشتركا، هو الذي راودني في سبع رحلات سبقت هذه، سفرات إلى قابس والقيروان، **تركت لدي رسوما وكلمات لا تمحي**) (ص 174)، كذلك ينبثق السرد الرحلي في "كتاب الأيام" بسحر الكلمات، بأثر المقروء في الذات. فالسارد قبل كل رحلة، يشرع في قراءة أرشيف متنوع من الكتب حول البلاد التي يعتزم زيارتها، يتوزع بين التراث والمعاصرة، بين التاريخ والتخييل (" في كل رحلة لي، كتبتها أو تركتها في وجداني ضمن أرشيف صامت، أحب قراءة أشياء كثيرة عن البلد الذي أزوره، إن من التراث أو من تآليف حديثة ومعاصرة لعرب أو أجانب. مثلما هي قراءاتي الدائمة للرواية العربية، ومن جملتها السرود المصرية. إنها تجعلني قريبا من المتخيل العام لأرض الكنانة، كما شكلت النصوص الرحلية إلى مصر أو تلك العابرة منها إلى الديار المقدسة مرجعية هامة لي."

إلى جانب أثر الواقعي، يمثل المكتوب مرجعية نصية في الكتابة. يتعلق الأمر بكتابة مضاعفة، كتابة في أثر الكتابة. وبهذا الإجراء الاستطيقي الذي يعمل على استدعاء المقروء، لا يمثل المشخص المعادل الحرفي للمرجع، لأنه يفترض في عملية التشفير قانون اشتغال الكتابة على الكتابة الذي يمثل "معيارا للتشخيص الموسط أو الميتا تمثيل"[1].

ينهض النصي، أي المكتوب/المقروء، بدور تكويني في كتابة السرد الرحلي. وهو ما يسمح بالحديث عن تشفير مضاعف hepercodageلفعل الكتابة في سياق الاستدعاء القصدي لفسيفساء متعدد من النصوص تختلف في مرجعياتها، بين النصوص الرحلية (رحلة الصبيحي السلاوي لمصر)، رحلة القاصدين ورغبة الزائرين للفقيه عبد الرحمان بن أبي قاسم الغنامي الشاوي في القرن السابع عشر) والدراسات التاريخية المعاصرة (مصر قصة حضارة)، والنصوص التراثية ("النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة" لابن تغري بردي الأتباكي)، والنصوص الأدبية والروائية، الشعر العربي القديم، الأساطير والتواريخ القديمة.

1 Raymonde Debray Genette, Métamorphoses du Récit, Edition du Seuil, 1988, p. 1991

في تداعيات الأطياف التناصية والرمزية لهذه النصيات يتشكل التشفير الرمزي المضاعف كنصنصة للتاريخ، بحيث يكون التشخيص دالا على علامات أخرى في نصوص أخرى، وفي أزمنة أخرى. وهو ما يسهم في إرساء المسافة السيميائية التي تعمق الفجوة بين المرجعي والتخييلي، عبر الإعلاء من دور النصية كمرجعية للكتابة، يتداخل فيها التاريخي مع الديني والميثولوجي.

وأهمية هذه الإستراتيجية أنها تمفصل السرد الرحلي داخل التاريخ مشخصا كنصوص مبنينة لفسيفساء الكتابة. بحيث يتشكل النص من زاوية سيميائية كنظام عبر لساني، في بؤرة استحضار النصوص وتقاطعها وتبادل آثارها. كتقاطع نصوص وآثار.

هذا الاستحضار للمرجع كسجل نصي هو ما يحدد الطبيعة النصية للتاريخ، حيث نكون بصدد تاريخ تخييلي، تعاد صياغته في سياق شفرات الكتابة وإستراتيجية الحكاية. مثلما يفعل الكاتب/السارد مع سيرة امرؤ القيس، أو تاريخ عليسا مؤسسة قرطاج، عبر تداخلات بين التاريخي والميثي، والحقيقي والرؤيوي الوهمي. وبالتالي لا يتم استحضار التاريخ في سياق التدوين، ولكن باعتباره أفقا رؤيويا يمنح الذات سياقا متخيلا للسفر في عوالم ممكنة، عبر شروط يمليها التداعي. ويتم ترميز هذا السفر المتخيل باستعارة قصة المعراج للدلالة على هذا السفر الرؤيوي والروحي في أعماق التاريخ.

يتحدد المرجع كنص في الطبيعة الرمزية لآثار المقروء، الذي يشكل محددا مرجعيا للمخيلة في بناء توقعات وسيناريوهات للرحلة، والتي تستحضر في نسق الكتابة كنصوص وخطابات يتم بعثها من جديد، عبر تنضيدها كبنيات موازية، تتخلل نسيج النص بآثارها الرمزية، بحيث تصبح هوية النص محددة في صيرورة تفاعل النصوص وسياقاتها. نصوص تراثية، دينية وتاريخية وأسطورية، ورحلية، ونصوص معاصرة روائية وشعرية، وأغنيات شعبية وعصرية. ويتم هذا التفاعل باستراتيجيات تناصية مزدوجة، ساخرة وجدية، تراثية وحداثية.

وتوظف هذه النصوص في سياق بناء عوالم ممكنة، تفتح نسق الحكاية على فضاءات الدهشة والغرابة والتواريخ المؤسطرة، وتداخل الأزمنة، وهو ما يترتب عنه على المستوى الابستيمولوجي لمنطق الحكي، تنسيب صوت الذات عبر استحضار

أصوات الآخر، واجتياز الحدود بين أصوات الحاضر وأصوات الماضي، بين صوت الأسطورة وصوت التاريخ.

والنتيجة التي نخلص إليها بصدد كتابة الرحلة في "كتاب الأيام" أن تاريخ الرحلة يكتب في سجل الكتابة، وفي شفرة الرؤيا الاستيهامية. ويقود هذا التشكيل إلى بناء جديد للتاريخ، هو ما تعبر عنه التاريخانية الجديدة بعملية نصنصة التاريخ[1].

1 Brook Thomas: The New Historicism, Princeton University Press, 1991, p. 5

تفكيك الهوية:
الكتابة بمنطق الحلم
في "ثلاثة وجوه لبغداد"

نوظف مفهوم التخييل في هذه المقاربة بمعنيين. أولا: بمعنى عام يستمد دلالته من مفهوم الأخيلة، بوصفها آلية لإنتاج صور وتداعيات تضفي على الوقائع قيما وجماليات جديدة. يحيل التخييل، في هذا المعنى الأولي، على عمليات الحلم والتذكر والاستيهام والاستشراف. فالأخيلة تتخيل وتغني إدراكنا للعالم بالصور الجديدة التي تبتكرها أو تحلم بها أو تستشرفها. ومن ثمة فإن فعل الأخيلة لا يقتصر على مستوى الصور والأشكال، وإنما يؤثر أيضا على مستوى الإدراك، حيث يمثل أحد عوامل الإبداع والتجديد والتطور.

وهذا ما يؤكد الجانب الإنتاجي والتوليدي للأخيلة التي لا تقتصر على التذكر والمحاكاة، بل على انتقاء المعطيات وإعادة تنظيمها في تركيب جديد يمنحها شكلا مغايرا، و معان جديدة. هذه العمليات البنائية التي تتزامن فيها أفعال التذكر وعمليات الانتقاء والتركيب، تحدد الجانب الإبداعي التوليدي في فعل التخيل. لذلك يكون الرهان الاستراتيجي للتخيل هو توسيع أفق الإدراك، وبالتالي تجديد المجرى العادي للحياة، بما يضخه من صور وتخيلات منبثقة من رحم المألوف. ولعل هذه العلاقة بين التخييل والواقع هي التي جعلت "روبرت شولز" يؤسس شعريته للتخييل على أساس مبدأ العلاقة الإحتمالية بين العالم التخييلي وعالم التجربة. فهو يقول: "إن عالما تخييليا يمكن أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو مساويا له"[1].

---

1 Robert scholes: «Les modes et la fiction» in théorie des genres, Seuil 1986, p. 81

في المعنى الثاني، نوظف مفهوم التخييل بالمعنى الاصطلاحي في النظرية الروائية والسرديات، حيث نقصد به عمليات الفعل السردي الذي تبني به الرواية خطابها السردي، سواء على مستوى الحكاية (مستوى الأحداث)، أو على مستوى الخطاب (كيفية تقديم الأحداث). في هذا المستوى الإصطلاحي نتساءل: كيف يتعامل نص **ثلاثة وجوه لبغداد**[1] مع مكوناته السردية، بما تتضمنه من شخصيات ومحكيات وخطاب. وما هي الأنظمة السردية التي يشتغل وفق منطقها، وتخصص شعريته وأفق تجنسه؟

لذلك سوف يتركز اهتمام هذا البحث على المفهوم الاصطلاحي، لأنه يتقاطع بشكل جوهري مع موضوع الإشكالية، التي تحاول أن تبرز دور التخييل السردي في تفكيك الهوية الأتوبيوغرافية للذات، من خلال اعتماد إستراتيجية سردية تحويلية تتأسس على الكتابة بمنطق الحلم. وتكمن القوة الانتهاكية لهذه الإستراتيجية في تدمير منطق التطابق الواقعي، وهذا يضع النص في حالة انزياح منتجة في علاقته بالمرجع.

منهجيا لتفادي أي التباس بخصوص هذه الإشكالية (السيرذاتي والتخييلي) قد يفضي إلى محاكمة التخييلي على قاعدة المطابقة مع المرجعي (السير ذاتي)، نؤكد هنا على التمييز الذي تقيمه السرديات بين الكاتب والسارد والشخصية. وتكمن فاعلية هذه الإستراتيجية التمييزية في كونها تراعي الطابع التخييلي لأي نص أدبي، لأنها تحدد لكل عنصر من محافل السرد وظيفته وحدوده. ومن هذا المنظور، فإن كان "فيليب لوجون" يعتبر السيرة الذاتية نوعا مرجعيا genre référentiel - حين يعرفها بأنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وبصفة خاصة على تاريخ شخصيته"- فإننا نرى أن السيرة الذاتية كنمط من الكتابة الأدبية لاتخلو من إمكانيات التخييل، لأن فعل الكتابة بطبيعته انتهاكي، مجاوز لابستيمولوجيا الواقع، يمزج بين الذاتي والموضوعي، بين اليومي والتاريخي، بين الحلمي والمعيش.

وسيكون المدخل الأولي إلى تفكيك العلاقة بين السير الذاتي والتخييلي، هو تشخيص المكونات السيرذاتية في النص، واستقصائها كقرائن متمظهرة داخل مسارات الحكي:

---

1 غالب هلسا: ثلاثة وجوه لبغداد، المغرب: منشورات نجمة، 1992.

1- في مقدمة هذه المؤشرات ما يسميه فيليب لوجون بتطابق الاسم identité de nom، وهو الإحالة على الاسم الكامل للمؤلف غالب هلسا بوصفه شخصا واقعيا. فالشخصية الرئيسية في النص تحمل الاسم الكامل للمؤلف، وحسب "لوجون" فإن هذا الميثاق الاسمي هو الشرط الأساسي في السيرة الذاتية، ذلك أنه يحيل على أبرز قضية تخصص حد الجنس الأتوبيوغرافي: وهي تماهي المؤلف والساردو الشخصية من خلال تطابق الاسم. في هذا الإطار يتخذ نص **ثلاثة وجوه لبغداد** الدرجة الثالثة في التصنيف الأتوبيوغرافي لـ "فليب لوجون"، وهي درجة الشخصية التي لها اسم المؤلف نفسه. بعد درجة الشخصية التي يختلف اسمها عن المؤلف، ودرجة الشخصية التي لا اسم لها.

2- استعمال ضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي يهيمن على أكثر من نصف النص (من الصفحة 79 إلى الصفحة 199، أي 120 صفحة من اصل 199). ومن شأن هذه الهيمنة لهذا الضمير على المحكي أن ترسخ التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية.

3- الإشارة إلى بعض الأعمال الروائية للكاتب غالب هلسا مثل رواية **السؤال، وزنوج وبدو وفلاحون**.

4- الإشارة إلى بعض التجارب المعروفة في سيرة الكاتب مثل تجربة الاعتقال في مصر وترحيله إلى العراق.

وليست هذه القرائن المذكورة بمفردها هي التي تؤكد استدعاء النص المكونات الأتوبيوغرافية، بل نجد في متواليات الحكي ما يؤكد هذا الاستلهام. من ذلك: استحضار التاريخ الاجتماعي والسياسي خاصة للعراق عبر الإشارات المباشرة إلى عبد الكريم قاسم، وثورة 1962، ومرحلة الحوار 1978، والاغتيالات في صفوف الحزب الشيوعي العراقي، والإشارة إلى المؤسسات الحكومية وإلى بعض شعاراتها.

وعلى الرغم من حضور هذه الوقائع ذات الأثر المرجعي، نؤكد على عدم الانسياق وراء إحالاتها المباشرة، التي كثيرا ما تغري بالمقارنة بين الرواية والتاريخ أو بين التخييل والواقع. ولعل انسياق بعض النقاد وراء هذه المعطيات السيرذاتية المباشرة هو

الذي أوقعهم في شرك المطابقة البسيطة بين نص **ثلاثة وجوه لبغداد** وحياة الكاتب غالب هلسا[1].

تفكيك الهوية:

رأينا كيف أن حضور العناصر السيرذاتية في النص لا يخلو من التباس في مستوى ميثاق النص. ويتأكد هذا الالتباس أكثر على مستوى بناء الشخصية "غالب". يظهر الالتباس أولا على صعيد الضمير النحوي. إذ الملاحظ أن النص في الفصلين الأول والثاني يعتمد الضمير الغائب الذي يحكي عن "غالب"، في حين يوظف المحكي في الفصل الأخير ضمير المتكلم. بل إننا نجد هذا اللعب بالضمير في الفصل الواحد، حيث نجد في المحكي بضمير الغائب فقرات يتكلم فيها "غالب"، فينفتح المحكي على الضمير المتكلم، وما يقتضيه من تغير في الرؤية والصيغة الخطابية والتشخيص اللغوي. وفي المحكي بضمير المتكلم نجد "غالب" في بعض الفقرات يوظف ضمير المخاطب.

إن هذا التحول في الضمير يعكس حالة تشتيت وتشظي في الشخصية، لأنه يرسي مسافة اختلاف متحولة بين الذات والموضوع، بين الرؤية والإطار، بحيث أن "ضمير المتكلم في موقع تسيده هو في الآن ذاته، مكان غيابه، مكان إعادة حضوره أو تقديمه[2]." إن ما يتشظى هنا ليس فقط صورة الذات، بل تمتد مفاعيل التشظي لتطول موقع السرد، الذي يروي الحكاية بشكل متقطع ومفكك، في المسافة الملتبسة بين الحلم والواقع، بين التذكر والاستيهام. وفي هذا العالم من التمفصلات المزدوجة "لا يمكن أن تكون هنالك تلك المباشرة والفورية التي يتسم بها منظور بصري، ولا تلك التجليات وجها لوجه في مرآة الطبيعة[3]."

وهو ما يتأكد أيضا على مستوى اسم الشخصية، التي تتعتم هويتها وتلتبس في ازدواجية الاسم: فـ "غالب" بالنسبة لنفسه هو "غالب" لكنه "عباس" بالنسبة للشخصيات الأخرى. إن "غالب" بوصفه شخصية وساردا، يتميز – من هذه

---

1 هذا النوع من القراءة الإسقاطية نجده في الملف المخصص لغالب هلسا، مجلة الآداب، بيروت، العدد2، 1993.

2 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2006، ص 108.

3 نفسه، ص 112.

الوجهة- بـ "طابع المفارقة" بتعبير أدورنو[1] الذي يرى أن السارد الحديث يحرص على تشييد مسافة جمالية في علاقته بالقارئ. وإذا كانت تلك المسافة ثابتة في الرواية التقليدية، فإنها في الرواية المعاصرة تتحرك وتتباين مثل أوضاع الكاميرا.

وتتأكد المفارقة أيضا على مستوى كينونة "غالب"، حيث يعاني انفصاما حادا بين الواقع والحلم، بين الوعي والرغبة، بين الماضي والحاضر، بين "ليلى" و"سهام". وتأخذ هذه المفارقة بعدا دراميا، إذا عرفنا أنه طيلة مسارات الحكي ينوجد في حالة ملتبسة ومشوشة بين الحلم واليقظة، وفي دوامة الكوابيس والاستيهامات، بحيث لا يعي إن كان في حالة وعي أو لاوعي، ولا نعرف نحن في كثير من المشاهد إن كان في حالة حلم أو يقظة، وعي أو لاوعي.

إن هذه المسافة الجمالية التي تبرز عبر تفكيك الهوية، في مستوى الضمير النحوي ومستوى الوعي والكينونة، تعتبر إحدى الآليات الأساسية والأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع والوحدة المنولوجية للشخصية التي تميز جنس السيرة الذاتية. من هذه الزاوية تبدو شخصية "غالب" غير مكتملة بتعبير "باختين": شخصية تعاني من توتر حاد في وعيها وذاتها، تقع في شراك الازدواج، وهو ما يجعلها على مسافة ملتبسة من المجتمع تتسم بالتعارض. بل إن هذا التوتر مع الآخر يمس علاقتها بأقرب الناس إليها، "ليلى". إذ تظل علاقته بـ "ليلى" ملتبسة، تتشكل في المسافة الملتبسة للوهم والاستيهام، الحلم والواقع. ننتهي من قراءة الرواية ونحن لا نعرف "ليلى" من "سهام".

وإذا ما حاولنا التدقيق في ملابسات هذه العلاقة، نكتشف أن علاقته بها تأخذ شكل البحث عن شيء كان يتملكه ثم فقده. فـ "ليلى" تتجلى عبر منظار المتخيل بالنسبة لشخصية "غالب" كنقطة ضوء مشعة في ليل كوابيسه السوداء. وعبر هذه الدلالات والإيحاءات العميقة ينحو تشفير النص لشخصية "ليلى" منحى رمزيا، على نحو ما يبرز من المقطع التالي:

"كان الصوت (صوت ليلى) رقيقا، حزينا، مفعما بالبكاء. كان نوعا من البكاء الداخلي. الرقة والحنان، اللذان ينبعثان منه، قادمان من الماضي البعيد، يعيدان إلى

---

1 تيودور أدرنو: وضعية السارد في الرواية المعاصرة، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، القاهرة، عدد2، 1993، ص 94.

الحياة تنويمة الطفل، إيقاع البكائيات، صوت الحادي يتخلل ليل القرية من مسافر يعبر أطرافها، حاد وحيد، خائف، وسط ظلمة ثقيلة، مشحونة بالرعب... وابتسامة ملتبسة لامرأة في كهف معزول، تصيب الصبي بالدوار. وتوالت الصور الثابتة، كأنما صور فوتوغرافية. ما تكاد تبدو حتى تثير معها انفعالات قديمة، منسية: جبال الأردن الشرقية، الغور، البحر الميت ونهر الأردن، الحصادون ولاقطات السنابل، وترفع اللقطة وجهها، العين الصارمة، المحدقة، البذيئة الإيماء لفتاة شبقة أم عين بيضاء" (ص 76).

في هذه الصورة تفقد "ليلى" بوصفها امرأة أثرها الواقعي، وتغدو رمزا يتفاعل مع الرموز الحاضرة في هذا المقطع: الحادي، الكهف، الإيقاع البكائي، اللاقطات، الماء، الغروب، لتأسيس صورة أسطورية، حيث اللحظة البدئية والطقوسية للمرأة باعتبارها منبعا أصليا للحنان، وملاذا للاحتماء من رعب الوجود. إنها النور (ابتسامتها) الذي ينبثق في سطوة الظلمة، والتدفق الذي يحرر الذاكرة من النسيان... إذ تنفتح ذكرى "ليلى" على زمن الطفولة، وعبر هذا الانفتاح تتوالد المشاهد المنسية، ويستعيد "غالب" مذكراته في زمن يستمر في اغتيال كينونته وتقزيمها. بانبعاث صورة "ليلى" يدشن التخييل مجازات التصوير، ويختفي المرجعي في الصور الرمزية للمرأة/الرمز، خاصة أن استعادة "غالب" لصور "ليلى" تجري في سياق المتخيل، عبر الأحلام وأحلام اليقظة، "وكأنه لم يعد مرتبطا بالواقع الروائي، بل بشظايا متذرية لذلك الواقع، تتمثل لا في الأشياء، ولكن في الكلمات التي تؤثث فضاء النص باعتباره (حلما مركبا) للاستيهامات."[1]

نخلص إذن إلى أن تجربة الذات (غالب) بفعل خضوعها لإستراتيجية تفكيك الهوية، تنتهك إطار التمثيل بوصفه وعي التطابق القائم في السيرة الذاتية، حين يعاد تقديم الذات على مسافة استطيقية تعمق الفجوة بين المرجعي والتخييلي، بحيث لا يتعلق الأمر بمشكلة الكينونة الأنطلوجية (التطابق)، بل بمشكلة التمثيل الذي يقوم على الاختلاف وليس الأصل. فغالب بوصفه شخصية روائية، بفعل دينامية الإستراتيجية السردية، شخصية متشظية، تتشظى في صيرورة الحلم والحقيقة، وبالتالي تنفلت من إطار الأصل الذي يفترضه مفهوم التطابق في السيرة الذاتية.

---

1 أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط1993، ص 58.

تشظي المحكي:

يتوزع المحكي في النص على مستويات حكائية متباينة من حيث الأنساق والبنيات، ويمكن أن نميز في هذه المستويات بين المحكي الواقعي والمحكي الحلمي والميتا حكي.

يرتبط المحكي الواقعي بالعلامات المباشرة، التي تحيل على أحداث ذات أثر مرجعي، تتعلق بما هو سياسي واجتماعي ومعيش، ويتم سردها وفق نسق الخطية. في حين يتميز المحكي الحلمي بانتهاكه لنظام الخطية، ويحكي بإستراتيجيته المزدوجة عن مناطق اللاوعي والمكبوت. والملاحظ أن محكي الحلم في النص تهيمن عليه صورة الكوابيس السوداء، وهو ما يعمق بلاغة الغرابة على حساب بلاغة الألفة، حيث يركز هذا المحكي على استدعاء علامات الغرابة والشذوذ والنزوع نحو ما هو عجائبي وخارق. فالمشهد الأخير في النص، مشهد العاصفة، يبدو أقرب إلى يوم القيامة، حيث تبعث شخصيات النص في أوضاع تتميز بالشذوذ والغرابة، وكأننا إزاء لوحة سريالية، تفقد فيها الأشكال عناصرها وتتداخل مولدة أشكالا مشوهة. في هذا المشهد يتم انتهاك المسافة بين الحلم والواقع، بالانتقال من الواقع إلى الحلم أو العكس.

وفي مشهد الحديقة – مثلا– لا نعرف من هي المرأة التي كان يخاطبها "غالب"، وهل كان في حالة وعي أم حالة لاوعي، أم أن هذا المشهد هو من استيهامات أحلام اليقظة. هكذا يوفر محكي الحلم للرواية دينامية داخلية تقوم على الترميز، تحد من أثر الأطروحي المباشر، وبالتالي يمثل المحكي الحلمي عنصر انتهاك لنظام الخطية في المحكي الواقعي.

بالمقابل يجسد الميتاحكي ازدواج هوية النص بين الاستطيقي وبين السيميائي، عبر إستراتيجية اللعب على الحكاية وعلى وعي الكتابة، حيث يتفكك يقين الحكاية عبر استنطاق ومساءلة ضرورة الكتابة والتشكيك في إمكانيتها بوصفها مبدأ لتعيين الهوية أو المرجع، حين يؤكد السارد على تجربة الكتابة بوصفها أفقا للتخيل، بحيث لا نعود إزاء مشكلة الحقيقة، بل إزاء معضلة الكتابة: "و ما زالت أمامي عقبتان: الأولى الكتابة بمنطق حلم اليقظة، والثانية أن يصبح مشروع الكتابة كله حلم يقظة" (ص 88).

يجسد هذا الوعي مشكلة الكتابة بوصفها تشفيرا بالمفهوم السيميائي وليست مجرد تمثيل انعكاسي. تشفير يسميء الوقائع، عبر إحلال علامة محل علامة أخرى. وتقود هذه العملية السيميائية إلى محو منظور التطابق الخاص بالسيرة الذاتية. إن الوعي السيميائي الخاص بالسارد، والذي يتصور فعل الكتابة كمشروع حلم يقظة، "يبطل افتراضات الشفافية الخاصة بالمحاكاة التي تدعم المشروع الواقعي.[1]" إن السارد على وعي دائم بالفرق بين منطق الواقع ومنطق الكتابة.

وتكمن القوة الانتهاكية لمنطق الحلم في إستراتيجيته المزدوجة، التي تتخطى حدود الواقع، وتورط الحكاية في سياق الغرابة. وبالتالي يمثل الحلم في النص سياقا منتجا للتخييل. فالسارد غالبا ما يسرده من حكايات يتم في حالات قصوى للكينونة، الأرق والفوضى، تتضمن في آن معا كل من إمكانية الوعي واللاوعي، الحلم والحقيقة، الحضور والغياب، وهو ما يخلق فضاء بينيا للحكاية، موزعا بين الغرابة والألفة، بين الكاوس والنظام، بين العمى والبصيرة.

هكذا انطلاقا من منطق الكتابة الذي يحاكي منطق الحلم وليس الواقع، أمكن تجاوز البعد الخطي للوقائع، الذي نقل "النص من مستوى السيري والسير ذاتي، إلى مستوى المتخيل والرمزي، ليس في إطار الحلم - النص وحده... ولكن أيضا، وفي الدرجة الأولى في إطار النص - الحلم[2]."

إلى جانب هذا المستوى الحكائي من إستراتيجية الحكي الذي يقوم على آلية التشعب، يبرز في النص مستوى آخر لتشظي الحكي يتمثل في نسق التضمين، حيث يلجأ السارد إلى تضمين بعض المحكيات الصغرى. وأهمها:

1- حكاية مدير المكتبة وغيرته على الفتيات: تطبع النص بطابع المرح والسخرية والمفارقة.

2- حكاية رجال السلطة ومطاردتهم للنساء: تكشف عن الوجه القمعي للسلطة.

---

1 ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة 2009، ص 127.

2 أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، ص 59.

3- حكاية القديس مارجيورس: تضفي طابعا أسطوريا على النص، وطابعا تشكيليا حيث تتحول اللوحة الى حكاية عن الأطفال والتنين، تتميز بالحركية وعناصر الغرابة والشذوذ.
4- حكاية الفئران المقتولة على الطريق: تعمق إيقاع القتل والموت والتعذيب في النص.
5- حكاية البراص والحشرات المقتولة في بيت "غالب": تعمق -بدورها- طقس الرعب والقتل والدم في هذا البيت الذي يتميز بطابع التوحش والفوضى والبدائية.

وإذا كانت المسارات الحكائية الكبرى تساهم في تنويع بنيات وأنساق المحكي، وإنشاء نوع من الهجنة التخييلية وتفكيك الخطية السردية، فإن المحكيات الصغرى تساهم على المستوى الدلالي في تدعيم النسق الرمزي للنص، ذلك أنها تخترق النص عموديا، لأنها لا تتقيد بمنطق الخطية، وتشتغل بمثابة استبدال رمزي لبعض المسارات وتقدم صورا استعارية استشرافية لما سيحدث، خاصة على المدار الدلالي الذي يكرس إيقاع الرعب والموت وطقس السوداوية والكوابيس.

اختلاقية الذاكرة:

لاحظنا أن بنية المحكي تتسم بجماليات التشظي، بسبب تعرض هذه البنية لعمليات من التفكيك والخرق ممثلة في آليات التشعب والتضمين، وسيادة مناخ الرعب والأحلام السوداوية. كما أن الطبيعة الهجينة لنسق المتخيل (الواقعي، الغرائبي، الميتاروائي) تدعم مسارات الانزياح والخرق، بما تتيحه من إمكانات الانتقال من مسار إلى آخر، ومن أفق إلى آخر. فكل انتقال يمثل تدشينا لمسار جديد يستدعي تغييرات في المنظور والرؤية والإيقاع وفي لغة الحكي. هذه التغيرات - بطبيعة الحال- تكرس مبدأ الانزياح والخرق في بنية المحكي، وتوفر جدلية داخلية للرواية تقوم على التفاعل بين المسارات الكبرى والمحكيات الصغرى والصور الاستعارية الجزئية.

تتضاعف هذه الاستطيقا الدينامية على صعيد السرد الاستعادي، حكي الذاكرة، حيث تأخذ بلاغة الخرق والتجاوز طابعا بارزا في انتهاك قانون الخطية، سواء على مستوى زمنية السرد بما تدشنه من مفارقات زمنية، أو على مستوى المتخيل

الحكائي بما تطرحه من سياقات تخييلية غرائبية تشوش على انسجام فعل الذاكرة ووضوحه في استعادة الأحداث، بما يضع المروي له في مواجهة حكي استعادي مشوش، تتداخل أزمنته وأصواته. وبالتالي يسوغ له التشكيك في صحة وحقيقة ما ترويه ذاكرة النص المشوشة والمتشظية، خاصة وأن السارد يستعيد من موقع الجرح الوجودي والاغتراب والعمى، أي من موقع ذاكرة جريحة وليس ذاكرة منتصرة. فالأمر يتعلق في النهاية بحكاية فقدان وخسارة وليس بحكاية ظافرة ومنتصرة.

على صعيد خلخلة المنطق الحكائي، تنبثق المفارقات الزمنية من اقتحام نسق الاسترجاع لخطية الحكي في مشاهد عديدة من النص. من هذه المشاهد: استرجاع تجربة الزنزانة (ص 5) واسترجاع تجربة السجن (من ص 15 الى ص 25). ويتكرر مشهد استرجاع تجربة السجن أكثر من مرة، حيث يتحول إلى كابوس أسود يطارد كينونة السارد، بما يجعله دائما في حالة مأزق وجودي عرضة لزمنية متشظية بين الحلم والحقيقة، بين الاستيهام والواقع، أي في حالة ازدواج مدمرة.

إلى جانب السرد الاستعادي، يقتحم نمط آخر من السرد نسق الخطية السردية، مولدا انبثاقات ومفارقات جديدة تنتهك منطق الكلية، هو السرد الاستباقي، حيث يفتح السارد أفقا جديدا للحكي في مجرى الخطية، ا بتدشين أفق استباقات Prolepses، يحكي عن المستقبل بواسطة الاستشراف بشكل يتميز بالتكثيف والترميز. مثال ذلك، الاستباق (ص 27) الذي يتصور فيه "غالب" ويتخيل مبنى وزارة الثقافة والإعلام قبل أن يصل إليه. كما أن الفصل الثاني الخاص بالحفلة يمكن اعتباره استباقا. ففي هذه الحفلة التي دعي إليها البطل يجهل القارئ أي شيء عن علاقة "غالب" بـ "ليلى" و"سهام"، ولن تكتمل الصورة الخاصة بهاتين الفتاتين وعلاقتهما بشخصية "غالب" إلا في الفصل الأخير. وفي إطار مفهوم الانشطار المرآوي، يمكن اعتبار أحلام الكوابيس بما ترسخه من إيقاع سوداوي استباقا وإنذارا بالفاجعة التي تنتهي بها الرواية. فمحكي الكوابيس يمثل حالة قصوى لما يؤول إليه مصير "غالب" من تفكك وضياع. كما أن صور الفئران المقتولة على الطريق تمثل صورا استعارية مكثفة لصور التعذيب والقمع في السجن. إنه الوجه الآخر للسلطة، وجه البشاعة اللاعقلانية.

وما ينبغي التوكيد عليه على صعيد خلخلة الذاكرة، أن السرد الاستعادي يتم في سياق هذه الزمنية المدمرة، أي في سياق استطيقا الكارثة، موسوما بتشظيات الهذيان

والكوابيس. وبالتالي يتدفق في سياق انشطاري واستيهامي بدون منطق خطي. مزيج هجين ومتشظي من اختلاطات ذاكرة مسكونة بأشباح الماضي (تجربة السجن والاعتقال السياسي) واختلاقات أحلام اليقظة، وأوهام كينونة تعيش في حالة مطاردة، "كانت تلك المشاهد تندغم في التحلل والخلط الذي يدهم التذكر، وأحلام اليقظة في اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة".

وهكذا لا يتعلق الأمر بذاكرة مؤرخ توثق وتفحص في صحة ما ترويه، بل بخيال روائي يخلق فضاء نصيا يتمفصل على حدود النظام والفوضى، الواقع والحلم، حيث تتشكل النمذجة المرجعية للسرد الاستعادي ليس كعلامات إحالية، بل في التباس العلامة، أي في شفرة الازدواج، التي تدمج المرجع في سياق النص عبر اشتغال علامات نصية ونمذجات داخلية أخرى (الحلم، الغرابة، التشعب، المفارقة).

هذه التحويلات التي يجريها النص تؤكد انزياح الذاكرة، سواء على مستوى الإستراتيجية التي يبنى بها الخطاب السردي (خاصية التشظي)، أو تمثيل صورة السارد (خاصية التفكيك)، أوتحيين الذاكرة (خاصية الازدواج). هذه العمليات السردية أتاحت للنص تجاوز خطية السرد الاستعادي، عبر دينامية الوظيفة التحويلية للخطاب السردي، وبالتالي تحقيق المنعطف التحويلي النوعي على صعيد هوية النص، الذي انتقل بالنص من السيرة إلى مستوى المتخيل ليس في إطار الذاكرة/النص وحدها، ولكن في إطار النص/الذاكرة، الذي تستمد منه العلامات شكلها ومنطقها وفق هندسة اقتصاد نصي متبادل ينتظم بنيات النص وأنساقه ومساراته.

تنهض إذن استراتيجية "ثلاثة وجوه لبغداد" على مفارقة استلهام عناصر من السيرة الذاتية وتدميرها في الآن نفسه، بما في ذلك أعراف تمثيل الذات، والانتهاك القصدي لنسق الخطية، بفعل تحويلات عمليات التفكيك والتشظي والمفارقة، وهو ما جعل الحكاية منذ البداية ملتبسة ذاتيا: واقعية وغرائبية، تنتفي فيها المسافة بين الواقع والحلم.

لقد كانت رغبة السارد/الكاتب هي الوصول بهذه المفارقة إلى مشروع كتابة بمنطق أحلام اليقظة. وما يعمق هذه القصدية وجود وعي ذاتي (نصي ونظري) يتعلق بالكتابة والسرد والذاكرة والحلم. فالكتابة بالنسبة للروائي تظل مثل أحلام اليقظة مشروخة بمنطق الازدواجية، فلا معنى لأن تختزل الكتابة إلى شفافية مرجع مباشر أو

علامة إحالية. فما تفعله الكتابة هو تجريد تلك العلاقة من طبيعيتها وفوريتها وشفافيتها. فالوعي النصي (الميتا روئي) يشتغل بإستراتيجية مزدوجة، من جهة تكوينية يقوم بتمثيل الحكاية، ومن جهة انشطارية يقوم بتفكيك فعل التمثيل، بوضعه موضع تفكير، وهو ما يجرد الحكاية من أساسها الأنطلوجي، بحيث يصبح الإشكال ابستيمولوجيا يتعلق ب"كيف نحكي؟" وكيف نعرف الماضي؟". وهذا التوتر الحدودي هو الذي يميز ازدواجية فعل التمثيل، فلا يمكن لفعل السرد أن يفصل "الوقائع" عن شكل تقديمها، أي عن الخطاب، ولا عن منظور تفسيرها، أي عن الوعي النصي، الميتاروائي. ومعنى ذلك أن" الوقائع" يتم صياغتها بواسطة أفعال السرد، التي تضفي عليها شكلا ومعنى، وفي نفس الوقت تستنطق هذا البناء، بما يجعل محتوى الشكل موضع تنسيب وتجاذب. وهذا ما يكرس وضع المفارقة الذي يتورط فيه السارد. يروي وفي نفس الوقت يفكك ما يرويه، وبالتالي تظل حقيقة ما يرويه موضع تفكيك وشك. وعبر هذا الازدواج ينفلت الوضع الأنطلوجي للحكاية من النظام التراتبي المتضمن في الاستقطاب الثنائي الضدي بين الواقعي والخيالي.

المراجع

المراجع بالعربية

المتن الروائي:

- أحمد الكبيري، مصابيح مطفأة، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2004.
- إدمون عمران المليح: آيلان أو ليل الحكي، ترجمة علي تيزلكاد، دار توبقال للنشر، 1987.
- بشير مفتي: دمية النار، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- سليم بركات: كهوف هايدرا هوداهوس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2004.
- شعيب حليفي: كتاب الأيام، منشورات القلم المغربي، 2012.
- الحبيب السالمي: روائح ماري كلير، دار الآداب، بيروت، 2008.
- عبد القادر الشاوي: الساحة الشرفية، منشورات الفنك، الطبعة الثانية 2005.
- غالب هلسا: ثلاثة وجوه لبغداد، المغرب: منشورات نجمة، 1992.
- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، 1976.

الدراسات:

- أحمد اليبوري، في الرواية العربية: التكون والاشتغال، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2000.
- أحمد اليبوري: دينامية النص، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993..
- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ط1، 1997.
- إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، 2004، ص 253.

- أحمد بوحسن وآخرون: التحقيب، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997.
- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
- بول ريكور: الزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد 2006.
- بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006.
- بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، ترجمة أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة 2010.
- جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، 1991.
- جورج طرابيشي: شرق وغرب، دار الطليعة، بيروت، 1997.
- جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، 1988.
- جورج لوكاش، غوته وعصره، ترجمة بديع عمر نظمي، بيروت، دار الطليعة، ط 1، 1984.
- جيل دولوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1987.
- تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.
- تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 2، 1990.
- تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، ط1، 1992، القاهرة.
- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999.
- عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

- عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، دار شرقيات، الطبعة الأولى 1995.
- ليندا هتشون: سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2009.
- سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1، 1997.
- سيزا قاسم: روايات عربية قراءة مقارنة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1997.
- مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
- مرسيا إلياد: أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس، سورية، 1987.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986.
- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير بيروت، 1984.
- محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار، بيروت 2007.
- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2010.
- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 2012.
- هيلين جلبرت وجوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000.
- هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، 2006.
- فولفنغانغ إيزر: التخييلي والخيالي، ترجمة د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية، الطبعة الأولى 1998، مطبعة النجاح الجديدة.
- جماعي: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

- جماعي: رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، كلية الآداب بنمسيك.
- جماعي: الرواية العربية، ممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2009.
- مجلة الآداب، بيروت، العدد2، 1993.
- مجلة فصول، القاهرة، عدد2، 1993.
- مجلة ألف، العدد18، 1998.

المراجع بالأجنبية

Brook Thomas: The New Historicism, Princeton University Press,1991.

Dorrit Cohen, la Transparence Intérieure, Ed. seuil,1977.

Homi K. bhabha: the location of culure , Routledge,1994.

Jean- Yves Tadié, Le Roman au XX Siècle, Edition Belfond, 1990.

Jonathan Culler: The Pursuit of Signes, Cornell Uneversity Press Ithaca, New York,1981.

Bill Ashcroft: The postcolonial studiers reader,Routledge,1995.

Kenneth J. Gergenn, Realities and relationships, Havard University Press, 1994.

Mikko Lehton, The Cultural Analysis of Texts, SAGE Publications 2000.

Roger Webster: Studying Literay Theory, 1996, Arnold

Raymonde Debray Genette, Métamorphoses du Récit, Edition du Seuil, 1988.-

Robert scholes: «Les modes et la fiction» in théorie des genres, Seuil 1986.

سيرة ذاتية

د. محمد بوعزة.

أستاذ السرد جامعة مولاي اسماعيل/الكلية المتعددة التخصصات، المغرب.

صدر له:

- هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار بيروت، 2007.
- الدليل إلى تحليل النص السردي، دار الحرف، 2007، القنيطرة.
- تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2010، بيروت/الجزائر.
- استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان المغرب، 2011.
- حوارية الخطاب الروائي: من باختين إلى ما بعد باختين، دار أمل للنشر والتوزيع، تونس 2012.
- الذاكرة والإبداع: قراءات في كتابات السجن، مشترك، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2010.
- جاك ديردا: ما الآن؟ ماذا عن غد؟، مشترك، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الفارابي، بيروت/2011.
- فلسفة التأويل، مشترك، منشورات الاختلاف، ضفاف، بيروت، 2012.
- الفلسفة والنسوية، مشترك، منشورات الاختلاف، ضفاف، بيروت، 2013.

سرديات ثقافية

من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف

لعقود من الزمن ظلت السرديات في مقاربتها للسرد منحصرة في أفقها البنيوي. وإذا كانت قد استطاعت أن ترسي مقاربة علمية دقيقة للسرد خلال المرحلة البنيوية، فإن مشروعها النسقي لم يخل من مفارقات ابستيمولوجية، كشفت عن محدودية هذا الأفق البنيوي. ذلك أن طموحها إلى بناء نحو للسرد على غرار نحو اللغة، جعلها تسقط في ميتافيزيقا النسق، حيث تحدد موضوعها في بناء نموذج افتراضي كلي للسرد. وهذا ما ترتب عنه اختزال النص المفرد إلى مجرد تجل لهذه البنية الافتراضية العامة، باعتباره إنجازا من إنجازاتها الممكنة، بقطع النظر عن تنوعات متون السرد الثرية واختلافاتها، وتعدد مرجعياتها الأجناسية. وكانت النتيجة تهميش دينامية النص المفرد لفائدة نسقية النموذج، بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة، وليس هذا النوع السردي أو ذاك، أو النص السردي المفرد، وإنما قواعد النسق بصفة مجردة متعالية على تحققاتها الإمبريقية. هذا المأزق الابستيمولوجي، كان نتاج التأثر بالنموذج اللساني، لكنه انبنى على مفارقة، تمثلت في إهمال طبيعة النص المعقدة، ذلك أنه لا يمكن إسقاط النموذج اللساني على وصف النصوص، لأن بنيتها الداخلية تعتمد على عوامل ليست لسانية بشكل خالص.

ينبثق طموح هذه الدراسة من محاولة تجاوز الأفق البنيوي للسرديات، أو بالأحرى توسيعه لينفتح على الأسئلة المعرفية والمرجعيات الثقافية لطبيعة السرد، وذلك في إطار اهتمامنا بصياغة تصور للسرديات الثقافية، لا يلغي المنجز النظري للسرديات البنيوية، خاصة ما يتعلق بمقولات تحليل النص السردي، ذات الطبيعة الإجرائية، والتي تحتفظ بفاعليتها في تحليل البنيات السردية، ورصد أساليب السرد، ولكن يعيد تكييفها في أفق ثقافي، يتجاوز مستوى الوصف البنيوي، نحو عملية التأويل، وذلك بالبحث في المرجعيات الثقافية المحددة لدينامية السرد وقوته الرمزية في تشفير العالم، واستنطاق سياسات التمثيل السردي.

محمد بوعزة

▪ كاتب من المغرب

ISBN: 978-614-02-10257

9 786140 210257

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com